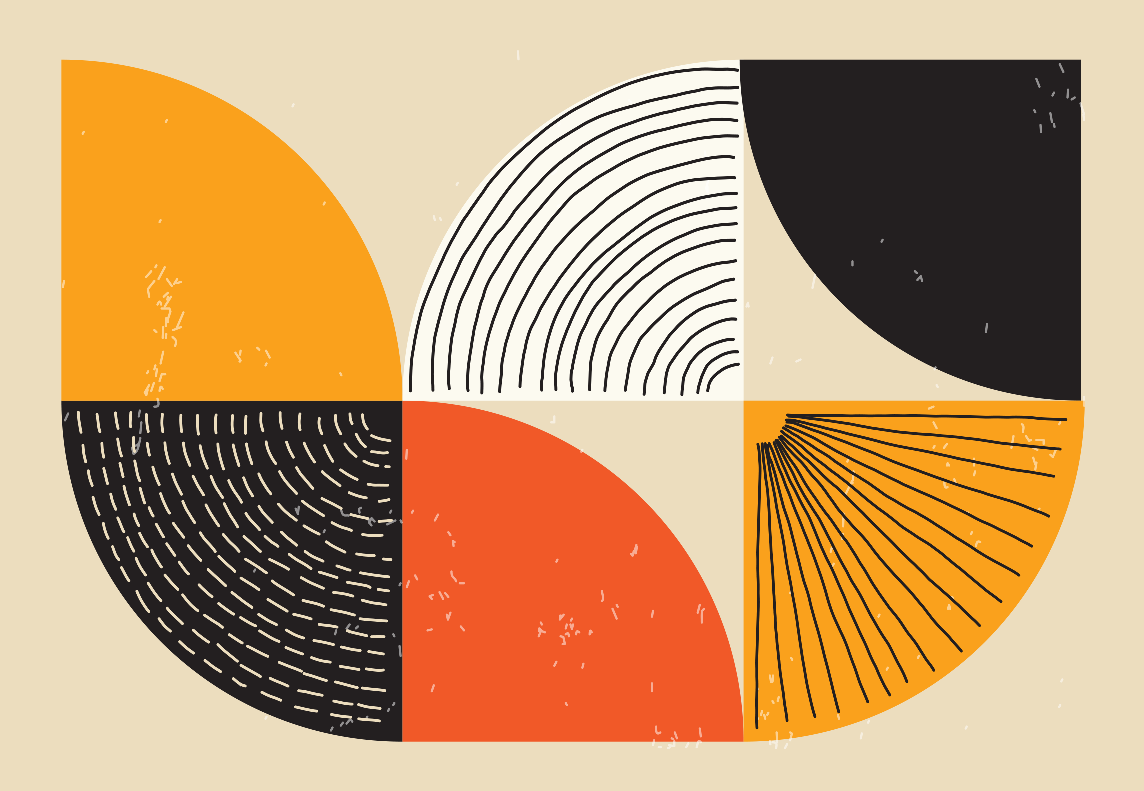
بناء الثقافات

مقالات في الترجمة الأدبية

سوزان باسنيت وأندريه ليفيڤير



ترجمة محمد عناني

بناء الثقافات

مقالات في الترجمة الأدبية

تأليف
سوزان باسنيت وأندريه ليفيڤير

ترجمة
محمد عناني



بناء الثقافات

سوزان باسنيت
وأندريه ليفيڤير

Constructing Cultures

Susan Bassnett
and André Lefevere

الناشر مؤسسة هنداوي
المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

يورك هاوس، شييت ستريت، وندسور، SL4 1DD، المملكة المتحدة
تليفون: ١٧٥٣ ٨٣٢٥٢٢ (٠) ٤٤ +
البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org
الموقع الإلكتروني: https://www.hindawi.org

تصميم الغلاف: ولاء الشاهد

الترقيم الدولي: ٩٧٨ ١ ٥٢٧٣ ٢٩٤١ ٦

صدر أصل هذا الكتاب باللغة الإنجليزية عام ١٩٩٢.
صدرت هذه الترجمة عام ٢٠١٥.
صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٢.

المحتويات

تقديم

على نحوِ ما أذكر في كتابي «فن الترجمة» — وما فَتِئتُ أُردِّد ذلك في كُتُبي التالية عن الترجمة — يُعد المُترجِم مُؤلِّفًا من الناحية اللغوية، ومن ثَم من الناحية الفكرية. فالترجمة في جوهرها إعادةُ صَوغِ لفكرِ مُؤلِّفٍ معين بألفاظِ لغةٍ أخرى، وهو ما يعني أن المترجم يستوعب هذا الفكرَ حتى يُصبح جزءًا من جهاز تفكيره، وذلك في صورٍ تتفاوت من مُترجِمٍ إلى آخر. فإذا أعاد صياغة هذا الفكر بلُغةٍ أخرى، وجدنا أنه يتوسَّل بما سمَّيتُه جهازَ تفكيره، فيصبح مرتبطًا بهذا الجهاز. وليس الجهاز لغويًّا فقط، بل هو فكريٌّ ولغوي، فما اللغة إلا التجسيد للفكر، وهو تجسيدٌ محكوم بمفهوم المُترجِم للنص المَصدَر، ومن الطبيعي أن يتفاوت المفهوم وفقًا لخبرة المُترجِم فكريًّا ولغويًّا. وهكذا فحين يبدأ المُترجِم كتابةَ نصه المُترجَم، فإنه يصبح ثمرةً لما كتبه المؤلِّف الأصلي إلى جانبِ مفهوم المُترجِم الذي يكتسي لغتَه الخاصة، ومن ثَم يتلوَّن إلى حدٍّ ما بفكره الخاص، بحيث يصبح النص الجديد مزيجًا من النصِّ المَصدَر والكساءِ الفكري واللغوي للمُترجِم، بمعنى أن النص المُترجَم يُفصِح عن عملِ كاتبَين؛ الكاتب الأول (أي صاحب النص المَصدَر). والكاتب الثاني (أي المُترجِم).

وإذا كان المُترجِم يكتسب أبعادَ المُؤلِّف بوضوحٍ في ترجمة النصوص الأدبية، فهو يكتسب بعضَ تلك الأبعاد حين يترجم النصوصَ العلمية، مهما اجتهد في ابتعاده عن فكره الخاص ولغته الخاصة. وتتفاوت تلك الأبعاد بتفاوُت حظ المُترجِم من لغة العصر وفكره، فلكل عصرٍ لغتُه الشائعة، ولكل مجالٍ علمي لغتُه الخاصة؛ ولذلك تتفاوت أيضًا أساليبُ المُترجِم ما بين عصرٍ وعصر، مثلما تتفاوت بين ترجمة النصوص الأدبية والعلمية.

وليس أدل على ذلك من مقارنةِ أسلوب الكاتب حين يُؤلِّف نصًّا أصليًّا، بأسلوبه حين يُترجِم نصًّا لمُؤلِّف أجنبي؛ فالأسلوبان يتلاقيان على الورق مثلما يتلاقيان في الفكر.

فلكل مُؤلِّف، سواءٌ كان مُترجِمًا أو أديبًا، طرائقُ أسلوبيةٌ يعرفها القارئ حَدْسًا، ويعرفها الدارس بالفحص والتمحيص؛ ولذلك تَقترن بعض النصوص الأدبية بأسماء مُترجِميها مثلما تقترن بأسماء الأدباء الذين كتبوها. ولقد تَوسَّعتُ في عرض هذا القول في كتبي عن الترجمة والمُقدِّمات التي كتبتها لترجماتي الأدبية. وهكذا فقد يجد الكاتب أنه يقول قولًا مُستمَدًّا من ترجمةٍ معينة، وهو يتصوَّر أنه قولٌ أصيل ابتدعه كاتبُ النص المَصدَر. فإذا شاع هذا القول في النصوص المكتوبة أصبح ينتمي إلى اللغة الهدف (أيْ لغة الترجمة) مثلما ينتمي إلى لغة الكاتب التي يُبدِعها ويراها قائمةً في جهاز تفكيره. وكثيرًا ما تَتسرَّب بعض هذه الأقوال إلى اللغة الدارجة فتحلُّ محلَّ تعابيرَ فصحى قديمة، مثل تعبير «على جثتي» over my dead body الذي دخل إلى العامية المصرية، بحيث حلَّ حلولًا كاملًا محلَّ التعبير الكلاسيكي «الموت دونه» (الوارد في شِعر أبي فراس الحمداني)؛ وذلك لأن السامع يجد فيه معنًى مختلفًا لا ينقله التعبير الكلاسيكي الأصلي. وقد يُعدِّل هذا التعبير بقوله: «ولو متُّ دونه»، لكنه يجد أن العبارة الأجنبية أفصح وأصلح! وقد ينقل المُترجِم تعبيرًا أجنبيًّا ويُشِيعه، وبعد زمنٍ يتغير معناه، مثل «لِمَن تدقُّ الأجراس» for whom the bell tolls؛ فالأصل معناه أن الهلاك قريبٌ من سامعه It tolls for thee، حسبما ورد في شِعر الشاعر «جون دَنْ». ولكننا نجد التعبيرَ الآن في الصحف بمعنى «آنَ أوانُ الجد» (المستعار من خُطبة الحجَّاج حين وَلِي العراق):

آنَ أوانُ الجدِّ فَاشْتَدِّي زِيَمْ   قد لَفَّها الليلُ بسوَّاق حُطَمْ
لیسَ براعي إبلٍ ولا غَنَمْ   ولا بجزَّارٍ على ظهر وَضَمْ

فانظر كيف أدَّت ترجمةُ الصورة الشعرية إلى تعبيرٍ عربي يختلف معناه، ويَحلُّ محلَّ التعبير القديم (زِيَمْ اسم الفرس، وحُطَمْ أي شديد البأس، ووَضَمْ هي «القُرْمة» الخشبية التي يقطع الجزَّار عليها اللَّحم)، وأعتقد أن من يُقارِن ترجماتي بما كتبتُه من شِعر أو مسرح أو رواية سوف يكتشف أن العلاقة بين الترجمة والتأليف أوضح من أن تحتاج إلى الإسهاب.

محمد عناني
القاهرة، ٢٠٢١م

التصدير

بقلم سوزان باسنيت

نشأت فكرة وضع هذا الكتاب من سلسلة حلقات النقاش مع طلاب الدراسات العليا في جامعة واريك في التسعينيات. وكان أندريه ليفيفير أستاذًا فخريًّا في تلك الجامعة؛ إذ كان يزور إنجلترا كل عام قادمًا من مدينته أوستن، بولاية تكساس، لِيُحادث الطلاب ويناقشهم في التطورات التي جدَّتْ في مبحث «دراسات الترجمة». وكان قد أرسل إليَّ — قُبَيل وفاته الفاجعة المفاجِئة بمرض سرطان الدم في عام ١٩٩٦م — المقالات المنشورة له في هذا الكتاب في شكل مسوَّدات؛ أي إننا لم تُتَحْ لنا فرصة النقاش حولها. وعلى الرغم من أنه كان قد استمع إلى الصور الأولى لمقالاتي في شكل محاضرات، فلم يتسنَّ له قطُّ أن يُبديَ أية تعليقاتٍ نقدية على أيٍّ منها.

وتُعتبر الترجمة في المقام الأول «عملية حوارية». ولقد كان منهجنا في العمل على امتداد سنواتٍ طويلة حواريًّا أيضًا. وكان المفترض أن يشهد هذا الكتاب «تحويرات» أكثر مما شهد، في غضون قراءة كلٍّ منا لما كتبه الآخر، وإعادة قراءته، ثم إعادة كتابته على ضوء ما يُبديه كلٌّ منا من تعليقات. ولكن هذا الكتاب لا يُمثِّل، مع الأسف إلا «لغةً واحدة»، وإلى حدٍّ أكبر مما ينبغي، وإن كان معنى هذا أنني يجب أن أتحمَّل وحدي، قطعًا، مسئولية أية نقائص فيه.

ويزخر مبحث «دراسات الترجمة» في الوقت الحالي بالكثير من الأفكار المبتكَرة المثيرة، من بعد أن بلغ المبحث سِنَّ الرشد، وتعددت مداخله المختلفة، ومدارسة المنوَّعة،

ومنظوراته المتفاوتة، وهو ما ينبغي أن يكون، وإن لم تكن تلك جميعًا ملائمةً لكل من يهتم بهذا المجال، ولكن حقيقة التنوع نفسها تشهد على نجاح انتشار الآراء والأفكار في مجالٍ بَيْنِيٍّ؛ أي مشترَك بين التخصصات، وهو الذي لم يُثَبِّتْ موقع أقدامه بصورةٍ جادَّة في العالم الأكاديمي إلا في الآونة الأخيرة.

وقد بدأتُ العمل مع أندريه ليفيفير بسبب أوجه الشبه بين مدخل كلٍّ منا في هذا المجال، وكنا قد دخلنا أصلًا مبحث دراسات الترجمة لعدة أسباب، فعلى المستوى الشخصي، تلقَّى كلٌّ منا تعليمه باعتباره «ثنائيَّ اللغة» وكانت تُبهِرنا، مثل كل من يتكلم لغتين، الفوارقُ اللغوية والثقافية بينهما، كما أن كلًّا منا قد اكتسب الخبرة في الترجمة التحريرية والفورية؛ ومن ثَمَّ فقد كان مدخلنا إلى المسائل النظرية ينطلق من قاعدة عملية، وإلى جانب هذا كان شغلنا الشاغل دومًا تقريب المفاهيم النظرية إلى القارئ؛ لأننا رأينا أن تقريب الأفكار وسيلة لسد الفجوة بين من يقولون إنهم باحثون في الترجمة ومن يقولون إنهم مترجمون وحسب. والواقع أن وجود هذه الفجوة بين أصحاب النظريات وبين ممارسي الترجمة هذه الفترة الطويلة مُضِرٌّ لجميع الأطراف.

وأما أهم نقطة اتصال بيننا فكانت نظرتنا إلى دراسة الترجمة الأدبية (وأقول دون خجل إننا كنا على الدوام نهتم بالترجمة الأدبية أساسًا) إذ كنا نرى أن دراسة الترجمة الأدبية ذات صلةٍ وثيقة بدراسة الأدب المقارن، كما كنا نرى أن دراسة الأدب ترتبط بِعُرًى لا تنفصم بالتاريخ. وانتهى كلٌّ منا وحدَه إلى أن العلاقة بين الأدب المقارن ودراسات الترجمة قد أضرَّتْ بالمبحث الأخير، فنَشَدْنا تغيير المنظور، قائلين إن دراسات الترجمة ينبغي أن تُعتبر المبحث الذي قد يُوضَع الأدب المقارن في إطاره، لا العكس.

ويتجلَّى في المجموعة الحالية من المقالات اهتمامُنا المشترَك بالأدب المقارن وبالتاريخ الأدبي والثقافي. وجميع هذه المقالات تستند إلى محاضرات أُلقِيَت على الطلاب في كل مكان في العالم، ونَوَدُّ الإعراب عن امتناننا لجميع المناقشات التي ساعدت على تشكيل أفكارنا، كما نُعرِب عن امتناننا بصفةٍ خاصَّة لجميع الزملاء الذين ساعدوا على وضع هذا الكتاب، وخصوصا روجر بِلْ، وإدوين جنزلر، وبيوتر كوهيشاك، وماريا تيموشكو.

التمهيد

بقلم إدوين جنزلر

دَأَبَ الباحثان سوزان باسنيت وأندريه ليفيفير في عملهما على امتداد السنوات العشرين الماضية على بناء الجسور داخل مجال دراسات الترجمة، وإقامة روابط بَيْنيَّة تُقيم الصلة بين هذا المبحث ومجالات الدرس خارج إطاره. ففي عام ١٩٩٠م كانا أول من اقترح أن تتخذ دراسات الترجمة «التوجُّه الثقافي» وتتجه إلى عمل الباحثين في الدراسات الثقافية، وفي كتابهما الجديد بناء الثقافات يُقدِّمان حُجَّةً قوية على ضرورة التقريب بين الدراسات الثقافية ودراسات الترجمة؛ إذ إن الاستراتيجيات الجديدة المستنبَطة من ضروب تاريخ الترجمة — وهو ما نجده في مناقشة ليفيفير لترجمات ملحمة الإنيادة ومناقشات باسنيت التي تتلوها لترجمة الجحيم [في الكوميديا الإلهية لدانتي] — لا تقتصر على مساعدة المترجمين على تعميق نظرتهم إلى الممارسة العملية للترجمة، بل تُقدِّم للنُّقَّاد الباحثين في الدراسات الثقافية نظراتٍ ثاقبةً جديدة في التلاعب الثقافي الذي يمارسه أصحاب السُّلطة. وقد استرشد المترجمون بكتابات باسنيت وليفيفير فازدادت قوتهم وتضاءل إنكارهم لذواتهم، وهو التطور الذي أتاح للمُنظِّرين رؤيةً أوضح للقيام بالوساطة ما بين الثقافات و/أو تقديم كلمات وأشكال وظلال دلالات ثقافية ومعانٍ في ثقافاتهم المختلفة، وبناءً على حُجَّة باسنيت وليفيفير في بناء الثقافات تُعتبر دراسة الترجمة في ذاتها دراسةً للتفاعل الثقافي، ومن هنا تنبع أهمية هذا الكتاب للباحثين في مجال الدراسات الثقافية، وأصحاب النظريات الأدبية، وعلماء الأنثروبولوجيا، وعلماء الأعراق البشرية، ودارسي علم

اللغة الاجتماعي، وفلاسفة اللغة، وكل من يهتم بالنظر في أوجه الاندماج الاجتماعي في إطار تعدُّد الثقافات.

ويقوم بناء الثقافات على الأُسُس التي وضعَتْها سلسلةٌ من النصوص التي شارك في وضْعِها المؤلِّفان — باسنيت وليفيفير — وأصبحت علاماتٍ بارزةً على هذا الطريق؛ إذ يُنسَب إليهما، ربما أكثر من غيرهما من الباحثين في هذا المجال، فضل وضع دراسات الترجمة على الخريطة الأكاديمية، فقد حضرا معًا المؤتمر التاريخي الذي عُقد عام ١٩٧٦م في لوفان، بلجيكا، وهو المؤتمر الذي يتفق معظم الباحثين على أنه قد شهد تأسيس مبحث دراسات الترجمة. وفي الكتاب الذي يضمُّ أبحاث ذلك المؤتمر بعنوان الأدب والترجمة (والذي نُشِر عام ١٩٧٨م من تحرير هومز وغيره) نشر ليفيفير مقالًا عنوانه «الترجمة: مركز نمو المعرفة الأدبية»، ويرصد فيه العناصر اللغوية والأدبية والثقافية لدراسات الترجمة، وهي موضوعاتٌ زادت المقالات المنشورة في ذلك الكتاب من تحليل تفصيلاتها. وأما مقاله المهم، والذي يكثر الاستشهاد به، وعنوانه «دراسات الترجمة: هدف المبحث»، والمنشور أيضًا في الكتاب المذكور عام ١٩٧٨م، فيقول: إن ممارسة الترجمة يجب أن تغزو نظريات الترجمة، مثلما يجب على الأخيرة أن تغزو الممارسة. وهي الدينامية التي أتاحت لهذا المبحث أن ينمو ويؤتي ثماره الكثيرة، ونشرت باسنيت في الكتاب نفسه مقالًا بعنوان «ترجمة الشعر المكاني: فحص النصوص المسرحية التي تُقدَّم على خشبة المسرح»، وهي تُوسِّع فيه من حدود المنهجيات اللغوية والأدبية البحتة المُطبَّقة في الدراسة بحيث تتضمَّن عوامل التناصِّ والتداخل السيميوطيقي، وهي كذلك من الموضوعات التي يزيد بحثها التفصيلي في المقالات المُدرَجة في هذا الكتاب، وكتبَتْ باسنيت بعد ذلك كتابًا بعنوان «دراسات الترجمة» (١٩٨٠م) وهو الذي لا يزال النصَّ القاطع في هذا المجال؛ فإن باسنيت تُقدِّم للباحثين فيه مسحًا تاريخيًّا للتطورات النظرية إلى جانب نماذج توضيحية من التحليل المقارن، كما تُناقِش الاستراتيجيات اللازمة لمن يقومون بترجمة الشعر والدراما والقصص، وبهذا تُثبِت من جديد كيف يمكن أن تستفيد الممارسة من نظريات الترجمة ومن التحليل المقارن.

وفي عام ١٩٨٥م ظهرت علامةٌ بارزة أخرى على طريق التطور في مجال دراسات الترجمة؛ ألا وهي كتابٌ بعنوان التلاعب بالأدب (١٩٨٥م) من تحرير ثيو هير مانز. وكان عنوان هذه المجموعة من المقالات سببًا في إطلاق كُنْية على الباحثين الذين كتبوها. وكان من بينهم باسنيت وليفيفير؛ ألا وهي «مدرسة التلاعب». وقد عارض بعض المشاركين

في المبحث الجديد هذه الكُنْية، ولكنها كنية مناسبة من بعض الوجوه؛ إذ إن الباحثين في دراسات الترجمة كانوا قد بدءوا يُبيِّنون أن الترجمات ليست نوعًا أدبيًّا ثانويًّا مشتقًّا من غيره، بل كانت أدواتٍ أدبيةً أولية استعانت بها كُبرَى المؤسسات الاجتماعية — مثل النُّظُم التربوية، ومجالس الفنون، ودور النشر؛ بل والحكومات — في «التلاعب» بمجتمع معيَّن حتى «تبني» نوع «الثقافة» التي تَنشُدها، فكانت الكنائس تُكلِّف المترجمين بترجمة الكتاب المقدس؛ والحكومات تدعم ترجمة الملاحم القومية؛ والمدارس تقوم بتدريس ترجمات الكتب الشامخة؛ والملوك يرعَون ترجمات الفتوحات البطولية؛ ونُظُم الحكم الاشتراكية تَكْفُل ترجمات الواقعية الاشتراكية. وهكذا تحوَّلَتْ قضية «التلاعب» التي طُرِحت عام ١٩٨٥م فأصبحت «البناء الثقافي» الذي تجده في هذا الكتاب. وإذا كان التحليل هنا يتميز بمزيدٍ من العمق والتركيب عمَّا اتَّسمت به بعض الأفكار الأولى، فإن تلك الأفكار قد أثبتَتْ صحتها عند فحصها أكاديميًّا وثقافيًّا.

وكان كتاب التلاعب بالأدب يتضمَّن دراسات مهمة كتبها المؤلفان، باسنيت وليفيفير؛ إذ إن باسنيت في دراستها «دروبٌ داخل التِّيه: استراتيجيات ومناهج لترجمة النصوص المسرحية»، قد اقترحت إدراج المزيد من الدوالِّ السيميوطيقية — مثل أشكال الحركة، والإضاءة، والصوت، ولحظات الصمت — بدلًا من الاكتفاء بمجرَّد العلامات اللفظية في المنهجية التي وضعَتْها لترجمة النصوص الدرامية، ونستطيع أن ندرك تطوُّر تفكيرها في العَقد الأخير كما يتجلَّى في دراستها «ما زلنا أسرى في التيه» في هذا الكتاب. وكان ليفيفير قد ساهم في ذلك الكتاب (١٩٨٥م) بمقال عنوانه «لماذا نُهدِر الوقت في إعادة الكتابة؟ مشكلة دور إعادة الكتابة في نموذج بديل» وفيه يطرح مفهومه لـ «إعادة الكتابة» — وهو نوعٌ أدبي يتضمَّن التفسير والنقد وجمع المختارات والترجمة — ويُبيِّن أن كل من «يُعيدون الكتابة» يعملون في ظل قيود معيَّنة تتمثَّل في المعايير الشعرية والعقائد الأيديولوجية الكامنة في الثقافة المستهدفة. ونرى تطوير أفكاره الرائدة في بعض المقالات مثل «ممارسات الترجمة ودورة رأس المال الثقافي: بعض ترجمات ملحمة الإنيادة باللغة الإنجليزية» و«التطويع الثقافي لبرتولت بريخت» الواردة في هذا الكتاب.

وشهِدَت التسعينيات انطلاقةً حقيقية في مجال دراسات الترجمة عندما نُشرت مجموعة من المقالات بعنوان الترجمة، والتاريخ والثقافة في كتابٍ شارك في تحريره باسنيت وليفيفير. وكان ذلك هو الوقت الذي بدأتْ دراسات الترجمة فيه تنحو نحو «التوجُّه الثقافي»؛ إذ أعاد المؤلفون تعريف موضوع الدراسة قائلين بأنه نصٌّ لفظيٌّ داخل

شبكة من العلامات الأدبية وغير الأدبية في الثقافة المصدر والثقافة المستهدَفة. وكما تقول باسنيت في الفصل الثامن هذا الكتاب «التوجُّه للترجمة في الدراسات الثقافية» كانت تقترح مع ليفيفير أن إعادة التعريف المشار إليها لهذا المجال:

> يمكن أن تشُقَّ لنا طريقًا إلى تفهُّم دقائق عمليات التلاعب المعقَّدة بالنص: كيف يُختار نصٌّ ما للترجمة، وما الدور المَنُوط بالمترجمين في هذا الاختيار، وما دور المُحرِّر، أو الناشر أو راعي الترجمة، وما المعايير التي تُحدِّد الاستراتيجيات التي سوف تُطبَّق عند المترجمين، وكيف يمكن «استقبال» النص في النظام المستهدَف؟

وإذا كان الكثير من الباحثين قد بدءوا التقدم نحو التوجه الثقافي في مُستهل التسعينيات، فإن باسنيت وليفيفير كانا أول من أفصحَ بوضوحٍ عن هذا الموقف، وفي خِضَمِّ الأحداث التي تفجَّرَتْ بعد ذلك، كان لواء الرِّيادة معقودًا لباسنيت وليفيفير.

وفي عام ١٩٩٢م نشر ليفيفير ثلاثة كتب عن الترجمة لا كتابًا واحدًا؛ وهي الترجمة، وإعادة الترجمة، والتلاعب بالصِّيت الأدبي، والثاني الترجمة/التاريخ/الثقافة: كتاب مصدري، والثالث ترجمة الأدب. أضِف إلى ذلك أنه لم ينشر هذه الكتب في دور نشر مغمورة، بل في دور نشر كبرى مثل رتلدج ودار نشر MLA (مؤسسة اللغات الحديثة). وكانت نسبة مبيعات الكتب عالية، وازدهرَتْ بذلك دراسات الترجمة، فبدأ نشْرَ مجلات علمية جديدة مثل المترجم والهدف، وازداد نشاط عقْدِ المؤتمرات في شتَّى أرجاء العالم. وكان من بين البلدان التي عُقدت فيها إنجلترا، وهولندا، وبولندا، وفنلندا، وإسبانيا، والنمسا، والبرازيل، وكندا. ودخلتْ إلى السوق دور نشر جديدة، مثل دار نشر جامعة كينت في الولايات المتحدة، أو دار نشر جيروم في إنجلترا. وبُعِثَت الحياة في دور نشر قديمة مثل سلسلة رودوبي في هولندا، ووُضعت موسوعات دراسات الترجمة في إنجلترا وألمانيا والصين وغيرها. وربما يكون من أهم الظواهر دخول دراسات الترجمة إلى رحاب الجامعات؛ إذ بدأت برامج مَنْح درجتَي الماجستير والدكتوراه في بعض الجامعات مثل ميدلسيكس، وماساتشوستس، وسالامانكا، وسان باولو وغيرها. ومن المؤسف ألا يكون أندريه ليفيفير في قيد الحياة، وألا يتمكَّن من مشاهدة ثمار البذور التي غرسها. ولنا أن نعتبر أن بناء الثقافات يُمثِّل من عدة وجوه احتفالًا بحياة ليفيفير وعمله. ولقد أحزنَتْ وفاته جميع المنتمين إلى هذا المجال، وبلغ الحزن أقصاه عند سوزان باسنيت التي ربما

كانت أقرب زملائه وأصدقائه إليه. وهكذا بذلَتْ باسنيت جهدًا كبيرًا، وأبدَتْ عناية خاصة، وتجشَّمَتْ صعوباتٍ جَمَّة في جمع آخر كلماته في الصفحات التي يضمُّها هذا الكتاب.

كان الانفجار الذي شهده التفكير في الترجمات والكتابة عنها، وحولها، سببًا في عُسر متابعتها من جانب أي قارئ. وأما الذين لم يكتشفوا هذا المجال إلا في الآونة الأخيرة، فسوف يجدون في بناء الثقافات مجموعة من المقالات التي يتجلَّى فيها التطور الذي شهده هذا المجال؛ إذ إن هذه المقالات تتناول أحدث التطورات في النظرية، وفي الدراسات الثقافية، وفي بحوث الترجمة (وهي التي تُسمَّى الدراسات الوصفية عند باحثي دراسات الترجمة) وفي تدريس الترجمة. كما أن سوزان باسنيت وأندريه ليفيفير يُواصِلان أيضًا توسيع حدود تعريف مجال دراسات الترجمة. فليس هذا الكتاب مجرَّد مجموعة من المقالات والأحاديث التي قُدِّمت في ندوات في الماضي و/أو نُشرتْ من قَبْلُ في المجلَّات العلمية. بل إنه يُقدِّم مادة جديدة لم تُنشَر من قبل، إما في صورة عمل جديد كان الباحثان قد عرضاه أثناء إعداده في حلقات بحث مغلقة في إطار برنامج الدراسات العليا في مركز الدراسات الثقافية البريطانية والمقارنة، بجامعة واريك، وإما في صورة إعادة تفكير جذرية وتنقيح للمواقف التي سبق اتخاذها في مقالات منشورة.

ويبدأ كتاب بناء الثقافات بثلاثة مقالات جديدة، الأولى هي المقدمة التي اشتركت باسنيت مع ليفيفير في تأليفها بعنوان «ما موقفنا في مجال دراسات الترجمة؟» ويليها الفصل الأول الذي كتبه ليفيفير بعنوان «التفكير الصيني والغربي عن الترجمة»، ثم الفصل الثاني الذي كتبَتْه باسنيت بعنوان «متى لا تكون الترجمة ترجمة؟»؛ فأما المقال الذي كتبه المؤلفان معًا على شكل مقدمة فإنه يجمع مزيجًا من تاريخ الترجمة تتلوه مجموعة جديدة من الأسئلة والفُرَص المتاحة للبحث في المستقبل، كما يتضمَّن القضية الرئيسية لهذا الكتاب، ويُجيب على سؤال قد يطرحه أول من يتناول الكتاب لقراءته؛ ألا وهو لماذا وُضع عنوان بناء الثقافات لكتابٍ كتبه باحثان بارزان في الترجمة؟ وتدل الإجابة على الرحلة الطويلة التي قطعَتْها دراسات الترجمة على طريق التطور منذ عام ١٩٧٨م. وتقول حُجَّة باسنيت وليفيفير إن المترجمين كانوا دائمًا يُمثِّلون حلقة اتصال حيوية تُتِيح للثقافات المختلفة أن تتفاعل فيما بينها، وأما المرحلة المنطقية التالية التي تقول بها باسنيت وليفيفير، فلا تقتصر على دراسة الترجمات فقط، بل تشمل دراسة التفاعل الثقافي. وربما تكون النصوص المترجمة نفسها أوضح وأشمل «البيانات» «العملية» اللازمة لدراسة هذا التفاعل الثقافي، وتحقيقًا لذلك تطرح باسنيت وليفيفير ثلاثة نماذج ثبتَتْ

فائدتها لهما في دراسة التفاعل الثقافي. فأما النموذج الأول فهو نموذج هوراس، الذي يميل المترجم فيه إلى إظهار «الولاء» لعملائه؛ أي لجمهوره المستهدَف. وأما الثاني فهو نموذج جيروم الذي يميل فيه المترجم إلى الإخلاص للنصِّ المصدر، وهو الكتاب المقدس في هذه الحالة، والنموذج الثالث هو نموذج شلاير ماخر الذي يؤكد الحفاظ على «غيرية» النموذج المصدر للقارئ المستهدَف. وهكذا فإن نماذج باسنيت وليفيفير المتعددة تساعد على دراسة الترجمات في ثقافات مختلفة، وفي فترات مختلفة، ولا تُوحي بأن نظريةً واحدة للترجمة صالحة لجميع الثقافات وجميع الأزمنة، كما أن تعدُّد النماذج يُقدِّم الأدوات النقدية الجديدة اللازمة لإجراء مثل هذه الدراسة، مثل مفهوم «الشبكات النصية» المستقَى من العمل الذي قام به بيير بورديو، والمقصود بالشبكة النصية مجموع الأشكال الأدبية والأنواع الأدبية المقبولة التي يمكن التعبير بها عن النصوص. وعلى سبيل المثال نرى أن الروايات الصينية تلتزم مجموعةً خاصة بها من القواعد، وهي قواعد تختلف عن الطرائق التي تُبنَى بها الروايات — غالبًا — في الغرب؛ وتؤدي هذه «الشبكات» إلى أنساق توقعات معيَّنة لدى كل جمهور، ولا بد للمترجمين وخصوصًا مُؤرِّخي الأدب من أن يأخذوا هذه الشبكات في اعتبارهم حتى يقدموا ترجمات فُضْلَى و/أو تحليلات فُضْلَى للترجمات. ومن أشد ما يُثير اهتمامنا في المقدمة مجموعة الأسئلة التي تطرحها باسنيت وليفيفير، فهما يسألان مثلًا: لماذا تُترجَم نصوص معينة ولا يُترجَم غيرها؟ وما الغاية الخفية وراء الترجمة؟ وكيف يستخدم أصحابُ هذه الغايات المترجمين؟ هل نستطيع التنبُّؤ بالتأثير المحتمَل لترجمةٍ ما في ثقافة من الثقافات؟ وتقول باسنيت وليفيفير إن مستقبل هذا المجال مُشرِق وضَّاء؛ فميادين البحث مستقبلًا هنا شاسعة ومن بينها دراسة تاريخ الترجمة ابتغاء زيادة دقة الحكم على الوضع النسبي الحاضر، ودراسة الترجمة في عهود ما بعد الاستعمار ابتغاء إعادة تقييم أفضل للنماذج القائمة على المركزية الأوروبية، ودراسة الأنواع المختلفة للنقد، وكتب المنتخَبات، والمراجع، والترجمات، حتى نرى كيف تُخلَق صورُ النصوص وكيف تعمل في إطار ثقافة من الثقافات.

ويُبيِّن أندريه ليفيفير في الفصل الأول «التفكير الصيني والغربي عن الترجمة»، كيف يمكن للشبكة النصية أن تساعد الباحثين في التحليل المقارن، وهو ينظر إلى مفهوم الترجمة من الزاوية التاريخية، ونرى في هذه المقالة الباهرة التي تضع تاريخ الترجمة في الغرب جنبًا إلى جنب مع تاريخها في الصين، أن تعريفنا للترجمة (عند الجنس الأنجلوجيرماني الأبيض) قد لا يتَّسِم بالعالمية التي يفترضها بعض أصحاب النظريات. ويُقارن ليفيفير

بين نظامٍ في الغرب يكتب الترجمات فيه دائمًا مؤلِّفٌ واحد ويقرؤها القُرَّاء في صمت وبين نظامٍ في الصين يغلِب أن تكون الترجمات فيه شفوية الطابع، وكثيرًا ما تقوم بها فِرَقٌ من الباحثين، وكثيرًا ما تُقرأ و/أو تُنشَد علنًا. ويقول ليفيفير إن النص «الأصلي» في الغرب دائمًا ما يظهر عن وعيٍ أو دون وعيٍ خلف النص المترجم، وأما في الصين فإن النص المترجم كثيرًا ما يحلُّ محلَّ النص الأصلي، ولا يكاد القارئ يسأل أسئلة تُذكِّر عن «الأصل»، ويفحص ليفيفير المؤسسات القوية التي قد تكون مسئولة عن تشكيل هذه الحساسية مثل الكنيسة الكاثوليكية الرومانية في الغرب والأباطرة الأقوياء في الصين. ونتيجةً لهذا يُرغِم ليفيفير القارئ على أن يرى أن تعريفنا للترجمة نفسه باعتباره نوعًا من النقل اللغوي يكمُن في باطن نُظُمٍ أكبر أو شبكاتٍ أكبر تحدِّد وتَحُدُّ من ممارستنا بدرجة أكبر مما كنا نتصوره إلى الآن. وهكذا فلن يستطيع الباحث أن يبدأ في رؤية طبيعة الدور الذي تنهض به الترجمات في بناء الثقافات إلا إذا رجع خطوة واحدة عن عملية النقل اللغوي المباشر، وأخذ في اعتباره المؤسسات الكبرى في المشاركة في بناء الثقافة.

ويُواصل ليفيفير استكشاف مدى نفع مفهوم الشبكة النصية فيما يلي ذلك من الكتاب؛ إذ يفحص في الفصل الخامس — على سبيل المثال — وعنوانه «أبواب القياس: ملحمة كاليفالا باللغة الإنجليزية»، بناءَ هذا العمل وترجماته، وهو مجموعة من الشعر الشفاهي الفنلندي، أو نوع من الشعر الملحمي القومي الفنلندي، ليُبيِّن كيف يخضع القرَّاء والنُّقَّاد — عن وعيٍ ودون وعي — لمفهومٍ بَنَتْه الثقافة لشكل مقبول من الملاحم القومية، وهو «شبكة» تأثَّرت بمفهومنا لملاحم هوميروس أو ملاحم شمال أوروبا، وتقول حُجَّة ليفيفير إن الخضوع لمثل هذه الشبكة التي تَكمُن في فكرتنا عن «الأدب العالمي» ذو أهمية خاصة للآداب المكتوبة بلغات يتكلمها الناس على نطاقٍ ضيِّق. فإذا كانت إحدى الأمم تريد الاعتراف بها كأمة بين أُمَم الأرض، كما كان حال فنلندا في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر، فإن بناء ملحمة قومية يُعتبَر أحد المقوِّمات الرئيسية، ويُبيِّن ليفيفير أن هذا البناء نفسه كان على وجه الدقة ما تصدَّى عددٌ من النُّقَّاد والمترجمين الفنلنديين للقيام به بانتظام، ويستشهد ليفيفير بمترجم كاليفالا، واسمه كيث بوزلي، في الإشارة إلى أن المؤرِّخين الفنلنديين الذين بَنَوا الملحمة «لم تكن تعنيهم مطابقة النص للمصادر بقدر اهتمامهم بإثبات وجود ثقافة قومية». ومن المفارَقات أن اللغة السويدية كانت اللغة الغالبة في فنلندا في ذلك الوقت، وهو ما دفع الباحثين أنفسهم — الذين بَنَوا

الملحمة الفنلندية — إلى بنائها مستخدمين اللغة السويدية أولًا؛ لأنها كانت اللغة الأدبية الوحيدة التي يعرفونها. وفي حالة اللغات التي لا يعرفها الكثير من الناس، مثل اللغة الفنلندية، والتشيكية، والفلمنكية، والغيلية، لا تُعتبر المفارقة المذكورة نادرة الحدوث؛ فكثيرًا ما كان إحياء آدابها يعتمد على ترجمات من السويدية أو الألمانية، أو الفرنسية أو الإنجليزية؛ وذلك حتى يُكتب الوجودُ لهذه الآداب. ويُبيِّن ليفيفير في مقاله «ملحمة كاليفالا بالإنجليزية» أن النُّقَّاد، مثل لونروت، والمترجمين، مثل أول مترجمَين اثنين لها، قد استخدموا بالقطع شبكاتٍ تُماثِل شبكات الملاحم الكلاسيكية لشمال أوروبا بغرض تطويع الأصل حتى يتفق مع ما يربط القرَّاء عادةً بينه وبين الملاحم الكلاسيكية. ويُعتبَر هذا النوع من البحوث في الدَّور الذي تلعبه الترجمات في الأمم الناشئة من أهم ما أسهم به باحثو دراسات الترجمة من بحوث مثيرة، والواقع أن العمل الرائد الذي قام به باحثو دراسات الترجمة، مثل ليفيفير، يُقدِّم لنا نماذج من الماضي سوف يكون لها تأثيرٌ هائل في الدراسات الثقافية وتشكيل الهُوية في المستقبل.

ومن النصوص الباهرة التي تُمثِّل ظاهرة بناء ملحمة وطنية من خلال الترجمة نصُّ ترجمة أوسيان التي قام بها جيمز ماكفيرسون، وهي ملحمة اسكتلندية وطنية، في الوقت الذي كان الباحثون الفنلنديون يبنون فيه ملحمة كاليفالا تقريبًا، وإن كانت المشكلة تنحصر في عدم وجود نصٍّ أصلي! كانت ترجمة ماكفيرسون خُدعة، أو ما أصبحت دراسات الترجمة تُسمِّيه «ترجمة كاذبة»، وهو المصطلح الذي صاغه جيديون توري في دراسته «الترجمة، والترجمة الأدبية، والترجمة الكاذبة» (١٩٨٥م). ومقال ليفيفير عن ترجمة الأدب «الملحمي» باللغات غير المشهورة تستكملها مقالة سوزان باسنيت في الفصل الثاني بعنوان «متى لا تكون الترجمة ترجمة؟» فهي تُبيِّن أيضًا كيف أن البناء الثقافي عامل يتحكم في تقديم وتسويق نصٍّ باعتباره ترجمة وهو في الواقع عملٌ أصيل. لماذا يفعل المرء شيئًا كهذا؟ كثيرًا ما تكون القيود الثقافية عائقًا تستحيل معه الكتابة عن موضوعات معيَّنة أو استخدام أشكال شعرية معيَّنة. ففي الولايات المتحدة الأمريكية، على سبيل المثال، حيث يسود الشعر الحر باعتباره الشكل «المعياري» في الأوساط الشعرية، قد يصعب نشر شعر جادٍّ في مزدوجات مُقفَّاة، ولكن إذا أخفى المرء هويته وزعم أنه أعظم كاتب من بلد آخر فربما استطاع أن يطبع إنتاجه. والأمثلة على مثل هذا الخداع كثيرة. وكان من بينها أخيرًا نشر شعر «أراكي ياسوسادا» باللغة الإنجليزية. وقيل إن ياسوسادا أحد «الناجين» اليابانيين من كارثة هيروشيما، وهو يكتب أشعارًا تتضمَّن صورًا

سيريالية ونقلات مفاجئة تُعتبر مناقضة تمامًا لصور شعراء هيروشيما الآخرين المترجمة إلى الإنجليزية والتي كثيرًا ما تتميَّز بعاطفيتها المُسرفة. وكانت المشكلة أن ياسوسادا ليس له وجود. وعلى الرغم من أن الشائعات لا تزال تتردد، فإن المشتبه الرئيسي فيه، وفقًا لما تقوله إميلي نوسبوم (١٩٩٧م) في مقالها «التحوُّل إلى اليابانية: خدعة أشعار هيروشيما»، شخص يُدعَى كينت جونسون، أستاذ اللغتين الإنجليزية والإسبانية في كلية هايلاند كوميونيتي، الذي نشر شعره الخاص بصوت الناجي من هيروشيما، بعد أن أخفى هويته لإكساب صوته أصالة، والفرق بين ناجٍ متخيَّل وناجٍ/شاهد عيان ياباني «حقيقي» فرق واضح، خصوصًا عندما يذكر المرء أن سيرة حياة ياسودا المختَرَعة تتضمَّن وفاة ابنته بسبب تسمُّمِها بالإشعاع الذري.

وتُقدِّم باسنيت في مقالها «متى لا تكون الترجمة ترجمة؟» مفهومًا جديدًا تُسمِّيه «التواطؤ» لتحليل الترجمات الكاذبة، قائلةً إن القرَّاء يقبلون هذه الخدعة لأسباب منوَّعة، واعية وغير واعية، ونظرًا لعدد الأمثلة التي تستشهد بها، نجد أن الترجمات الكاذبة شائعة إلى درجة أكبر مما كان جمهور القرَّاء و/أو النُّقَّاد الأدبيون يتصورونه يومًا ما؛ إذ إن وفاة آرثر التي كتبها توماس مالوري، وقصيدة الحاج عبده اليزدي التي كتبها ريتشارد بيرتون من الترجمات الكاذبة، ونُصادِف غيرها في نصوص أدب الرحلات مثل رواية روبرت بايرون الطريق إلى أوزيانا، حيث يُقدِّم حوارات باعتبارها ترجمات. ولكن القارئ يعرف في عقله الباطن أن ذلك الرَّحَّالة لا يعرف لغة أبناء البلد. وهكذا فلا بد أنها حوارات مصطنَعة لا حقيقية. ولَمَّا كان القرَّاء لا يريدون الاعتراف بهذا، فإنهم «يتواطئون» مع الكاتب في «تكريس الواجهة» أي في القول بأن هذه النصوص و/أو الحوارات قائمة على «الواقع» لا على الخيال، ويُتيح هذا «النظام» أيضًا للكاتب الأصلي أن يظل الحُجَّة، وأن يمحو دور المترجِم في «عملية» الوساطة. وهذه النظرات الثاقبة من جانب باسنيت تُبيِّن لنا مدى صعوبة البَتِّ في الحد الذي يفصل بين الكتابة الأصلية، وبين الترجمة، وكيف «يتواطأ» النُّقَّاد مع ثقافةٍ تميل إلى وضع مفاهيم منفصلة ومتميزة إلى حدٍّ بعيد للكتابة والترجمة، ومثل هذا التفكير يجعل بناء الثقافات كتابًا جذَّابًا للباحثين في الدراسات الثقافية وفلاسفة اللغة على حدٍّ سواء.

وتُجيد باسنيت وليفيفير استخدام هذه الأدوات النقدية الجديدة في بناء الثقافات عندما يُعيدان النظر فيما كانا يقولان به عن تطور الترجمة في السنوات السابقة. ففي الفصل الثالث، وعنوانه «ممارسات الترجمة ودورة الرأسمال الثقافي: بعض ترجمات

ملحمة الإنيادة باللغة الإنجليزية» يُقدِّم ليفيفير دراسة «عبر زمنية» لترجمات الإنيادة إلى اللغة الإنجليزية، ونوع تاريخ الترجمة الذي يُميِّز دراسات الترجمة في مرحلتها الوصفية في عقد الثمانينيات، ولكنه هذه المرة يُدرِج مفهوم «الرأسمال الثقافي» المُستعار من بيير بورديو في دراسته، ويشير به إلى المعلومات التي يحتاج إليها الفرد في أي سياق ثقافي حتى ينتمي إلى «الدوائر الصحيحة»، وهي المعلومات التي يقول ليفيفير إن الترجمة هي التي تقوم بتنظيمها ونقلها، ويهاجم ليفيفير النُّقَّاد الذين يضعون معيارًا عامًّا شاملًا من لونٍ ما للجودة والرداءة حتى يحكموا به على الترجمات، ويشرحوا نجاحها أو إخفاقها في إطار ثقافة من الثقافات، قائلًا: إن الأصح هو أن نجاح ترجمة معيَّنة لملحمة الإنيادة لفيرجيل لا يعتمد على جودة الترجمة بقدر ما يعتمد على صيت ثقافة اللغة المصدر ومدى هيبتها عند جمهور قرَّاء الترجمة؛ أي جمهور قرَّاء الصفوة (الذين تتناقص مهارتهم في اللغة اللاتينية على مر الزمن) في إنجلترا، فهم الذين يريدون الانتماء إلى الدوائر الأدبية والاجتماعية الصحيحة، ونرى وراء هذه المقالة مفهوم الرعاية الذي وضعه ليفيفير؛ فقد نشر في عام ١٩٨٤م مقالًا بعنوان «تفسير ذلك البناء في لهجة الإنسان» يتحدث فيه عن الرعاية باعتبارها أي نوع من أنواع القوة التي يمكن أن تُحدِث تأثيرًا يشجِّع على كتابة أعمال أدبية، أو يُثبِّط همة الأديب، بل ويمارس الرقابة على هذه الأعمال، فمفهوم ليفيفير للرعاية مفهوم واسع؛ إذ يضمُّ الملوك والملكات وبائعي الكتب والنُّظُم المدرسية ومجالس الفنون والحكومات. وأما في حالة «بعض ترجمات الإنيادة إلى الإنجليزية» فإن ليفيفير يضرب المثال بالشاعر ألكسندر بوب الذي كان راعيًا للترجمة التي قام بها كريستوفر بيت في عام ١٧٤٠م للملحمة، وبهيئة الإذاعة البريطانية التي كانت راعيةً للترجمة التي أنجزها سيسيل داي لويس عام ١٩٥٢م، وأما ما أراه طريفًا في هذه المقالة فهو أن ليفيفير يستخدم نظريته فعلًا للتنبُّؤ بترجمات المستقبل، قائلًا، على سبيل المثال. إن رُعاة تجار الكتب التي تتناول المذهب النِّسْوي (نُصرة المرأة) سوف يُسهِمُون، دون شك، في وضع ترجمة نِسْوية جديدة للإنيادة.

ومن أهداف عمل ليفيفير إماطة اللثام عن القوى المؤسسية التي تُنشِئ ضربًا من الهيمنة التي تُؤثِّر في أنواع الترجمات المُنجَزة؛ إذ يُحوِّل ليفيفير أنظاره في الفصل السابع وعنوانه «التطويع الثقافي لبرتولت بريخت» إلى «صناعة» النقد الأدبي، ويستخدم ترجمات بريخت في الولايات المتحدة لإيضاح مَقصِده. وعلى الرغم من أنه كان قد سبق له تناوُل ترجمات بريخت في مقالٍ له بعنوان «ثمار الخيار في أيدي الأم شجاعة» (١٩٨٢م) فإنه

يقوم هذه المرة بتوسيع معايير دراسات الترجمة حتى تشمل الترجمات، والنقد الأدبي، والمراجع الكبرى مثل الموسوعات، ويستخدم ليفيفير مفهومه للترجمة باعتبارها «إعادة كتابة»، وهو الذي قدَّمَه أول مرة عام ١٩٨٧م في مقالٍ عنوانه («تجاوز التفسير» أو العمل بإعادة الكتابة)، مشيرًا إلى جميع الكُتَّاب الذين يفسرون ويوضحون ويشرحون النصوص الأدبية، فيكشف لنا عن مدى مسئولية المترجمين والنُّقَّاد الأدبيين عن تكريس قِيَم ثقافية معيَّنة على حساب قِيَم أخرى في غضون ما يكتبونه. وأما المقالة الجديدة «التطويع الثقافي لبرتولت بريخت»، فيكشف فيها عن ضروب الانحياز الأدبي والأيديولوجي في الولايات المتحدة إبَّان فترة الحرب العالمية الثانية حتى بداية السبعينيات، ويبين كيف أن المترجمين والنقاد لم يكونوا «متفرِّجين» أبرياء على مثل هذه الضروب من الانحياز الثقافي، بل كانوا مشاركين نشطاء يُسهِمُون في أبنيةٍ ثقافية معيَّنة، فهو على سبيل المثال يناقش ترجمات الأم شجاعة التي قام بها هـ. ر. هيز (١٩٤١م) وإريك بنتلي (١٩٦٧م) ورالف مانهايم (١٩٧٢م) فيكشف بذلك عن الدور الرئيسي الذي اضطلع به المترجمون في ضمِّ بريخت إلي الأدب الأمريكي المعتمَد. وإذا كانت تحويرات المترجمين لتحقيق القبول لبريخت لم تتجاوز عمومًا مستوى اللغة والإرشادات المسرحية والشكل الأدبي، فإن ليفيفير يقول بعد ذلك إن المعركة النقدية الحقيقية حول استقبال بريخت قد شنَّها النقاد الأدبيون. ويُبيِّن ليفيفير في تحليله للنقد نوعًا آخر من التواطؤ، وهو الذي جعل النقاد يتجاهلون الأشكال الملحمية ومؤثرات التغريب عند بريخت، ولا يُشيرون إلى مذهبه السياسي وماركسيته، بل حوَّلوا بريخت إلى نوعٍ آخر من المفكر الليبرالي المؤمن بالمذهب الإنساني. والنصوص التي يستشهد ليفيفير بها تقطع بإدانة هؤلاء، فإن بنتلي مثلًا ينفي «المسرح الملحمي» ويقول إنه «مسرح الواقعية السردية»، وبروكيت يُحوِّل مؤثرات التغريب عند بريخت إلي نوع آخر من التطهير الأرسطي. وقد تمادى في ذلك بعض النقاد زاعمين أن ماركسية بريخت أضرَّت بعمله، وأن الأهمية الأولية لبريخت ترجع إلى قدرته على «التسرية». وقد نجح التضافر القويُّ بين النقاد والمترجمين في بناء «صورة» معيَّنة لبريخت في الغرب في عيون من لا يعرفون الألمانية. وأما من يعرفونها فيرَون أن مثل هذا البناء الاجتماعي شنيعٌ في الواقع؛ إذ يبدأ المرء في التساؤل عن وجود أية معايير مهنية في الترجمة الأدبية أو في النقد الأدبي. وكان من بين أهداف دراسات الترجمة على امتداد العقدين الماضيين الكشف عن الأعراف الاجتماعية والأدبية للثقافة المستهدفة وتبيان مدى تأثير مثل هذه القيود في ممارسي الترجمة. وهكذا فإن مقال ليفيفير لا يكتفي بالكشف الفعلي عن هذه القيود، بل

يُبيِّن أيضًا أن المترجمين والنقاد يشاركون في بنائها نفسه. وأما النقاد الدارسون لفترةِ ما بعد الاستعمار والذين يحاولون إماطة اللثام عن المؤسسات الثقافية التي تعمل على تهميش أصوات الأقلِّيَّات وأصوات مَن لديهم مذاهب سياسية بديلة، فيمكنهم أن يتعلموا الكثير من مقال ليفيفير. وربما يُفيد مثل هذا البحث في دراسات الترجمة في تدريب النقاد الأدبيين والثقافيين أيضًا.

ولَمَّا كانت باسنيت قد تسلَّحَتْ بمجموعة جديدة من الأدوات النقدية فقد أعادت النظر في بعض جوانب فكرها السابق؛ ألا وهو الترجمة للمسرح، وخرجت من ذلك ببعض الثمار على نحو ما تفعل في الفصل السادس «ما زلنا أسرى في التيه: مزيد من التأمُّلات في الترجمة والمسرح.» ولَمَّا لم تكن راضية عن بعض أفكار النقد الأدبي السائدة في الغرب، فقد استخدمت أمثلةً من ترجمات العالم الثالث لإيضاح قضيتها، فاستغلَّت الحدود المتداخلة بين النص المسرحي والترجمة والأداء على خشبة المسرح في توسيع حدود دراسات الترجمة حتي تتضمَّن العلامات البصرية إلى جانب العلامات اللغوية. وتدور قضية باسنيت الأساسية حول استيائها مما يقول به بعض الباحثين بشأن «إمكانية الأداء»؛ أي أولئك الذين يزعمون أن النص يكمُن فيه ضربٌ من «إمكانية الأداء» العالمية (أو «إمكانية الإلقاء» أو «النص الحركي الباطن») بحيث يقطع ذلك في إمكان ترجمة المسرحية و/أو تقديمها على المسرح في المقام الأول. والواقع أن باسنيت ترى خطرًا في مثل هذا المفهوم الذي يفترض «العالمية»؛ إذ ما إنْ يُكَوِّن المترجم/المخرج رؤيته لهذا النص الحركي الباطن «العالمي» حتى يحذف كثيرًا من التناقضات، وظلال المعاني الدقيقة، والاختلافات في النغمة، في سبيل الرؤية الموحَّدة المتصوَّرة، وتستخدم باسنيت أمثلة أحسنَت اختيارها، مثل مناقشة فيكي أودي لترجمة مسرحية أونيل رحلة نهار طويل حتى الليل إلى اللغة الصينية؛ إذ تُبيِّن باسنيت كيف أن بعض الثقافات غير الغربية لا تتضمَّن أعرافها البحث عن أنساق نصٍّ باطن داخل النص المسرحي. ولقد كان من مظاهر القوة في عمل باسنيت وليفيفير على مر السنين أنهما لا يهتمَّان بالنظرية باعتبارها فلسفة بل بالنظرية التي يمكن أن تُفيد المترجمين الممارسين. والواقع أننا لا نكاد نجد إرشادات عملية تساعد مترجمي الدراما، ولكن باسنيت تُقدِّم هنا إرشادًا صريحًا ومعمولًا به، فهي تُوحي بألا يكون من عمل المترجم جَعْل النص قابلًا للأداء على خشبة المسرح، قائلةً إن على المترجم أن يُثبِت ما قد يجده في الأصل من تناقضات وظلال معانٍ واختلافات في النغمة. وقد ينتهي الأمر إلى توحيد النص المترجم على أيدي مُخرج المسرحية، أو الدراماتورج

الذي يُعِدُّها للعرض، أو الممثِّلين. وأما دور المترجم فهو الحفاظ على غرابة النص حتى يُتيح للقارئ (أو للمخرج الفني) أن يكتشف النص بنفسه. والحق أن السبيل الوحيد لبناء مسرح متعدد الثقافات في الغرب هو أن يرفض المترجمون الاستراتيجيات التي تتفق مع الأعراف الدرامية والممارسات الثقافية في الغرب، وأن يمتنعوا عن البحث عن الأبنية العميقة الموحِّدة، بل أن يركزوا على ترجمة كل العلامات في النص — الألفاظ ولحظات الصمت واختلافات النغمة — بجميع متناقضاتها وطبقاتها المتعددة.

وتزيد باسنيت من مَزْجِها بين النظريات والإرشاد العملي في الفصل الرابع، «نقل البذور إلى تربة أخرى: الشعر والترجمة». والمشورة التي تُقدِّمها لمترجمي الشعر تُماثل ما تنصح به مترجمي الدراما؛ ألا وهي التركيز على ما «تفعله» اللغة في النص. ولا تؤمن باسنيت بأن الشعر روح أو حضور غير محسوس يستعصي على التعبير، وتُعارض الشعراء الذين يقولون، مثل روبرت فروست. إن الشعر هو ما يضيع في الترجمة، بل هي تؤيد الأطروحة التي قدمها الشاعر والمترجم فريدريك وِلْ في كتابه «الترجمة والنظرية والممارسة: إعادة تجميع برج بابل» (١٩٩٣م) قائلةً إن النصوص تتكوَّن من مفردات اللغة — من أسماء وأفعال وأنساق نحوية — وهي المادة نفسها التي يستخدمها المترجمون في بناء ترجماتهم. وتستشهد باسنيت بمشاهير المترجمين مثل عزرا باوند، وأوغسطو دي كامبوس، وإيف بونفوا، وأوكتافيو باث، لتُقِيم الحُجَّة على أن مهمة المترجم هي تفكيك المادة اللغوية الخام للشاعر ثم إعادة تجميع العلامات في لغة جديدة؛ أي إن المهمة لا تَكمُن في نسخ الأصل بل في تشكيل نصٍّ مماثل. وإذا كان باث يرى أننا نتصور ذلك في صورة تحويل، فإن باسنيت تتصوره في صورة نقل البذور إلى تربة أخرى، وتُقدِّم باسنيت — إيضاحًا لنظريتها — عدة أمثلة مفيدة لطرائق الترجمة التي تُزَكِّيها وطرائق الترجمة التي تَنهى عنها، وهي تستشهد، على سبيل المثال، بترجمات السير توماس ويات لشعر بترارك باعتبارها نموذجًا لمذهب باث في الترجمة. وإذا كان بعض النقاد مُستائين من استراتيجية الترجمة عند «ويات» فإن باسنيت لا تشاركهم استياءهم، وهي لا تُنكر أن ويات يُجري تعديلات كثيرة، بما في ذلك تغيير نسق القافية وجعل بعض الضمائر في موقع الصدارة، خصوصًا ضمير المتكلم، وهو ما يُقلِّل من الطابع الروحي الخفيِّ ويزيد من تجسيد الشعر. وتُبيِّن باسنيت أن المترجم قد نجح من خلال تغييره للشكل في خلق شكل جديد ذي إمكانيات جديدة في اللغة الإنجليزية، وهو الشكل الذي استخدمه عددٌ من الكُتَّاب فيما بعد مثل سيدني وسبنسر وشيكسبير. وهكذا فما إنْ غُرِسَت البذرة في

تربة أخرى حتى ازدهرت وأثمرت، كما تُقدِّم باسنيت نماذج ممتازة عن سوء الترجمة، مستشهدةً بعدَّة ترجمات لقصة باولو وفرانشيسكا في النشيد الخامس من الجحيم، في الكوميديا الإلهية التي كتبها دانتي. وتتبع باسنيت الطريقة المعتادة في دراسات الترجمة فتُقارن بين ترجمات كيري (١٨١٦م) وبايرون (١٨٢٠م) ولونجفيلو (١٨٦٧م) ونورتون (١٩٤١م) وسايرز (١٩٤٩م) وسيسون (١٩٨٠م) وديرلينج (١٩٩٦م). والقارئ يُدهَش، كما تقول، لمدى التشويش في معظمها وخُلُوِّها من الإحساس؛ فالعلامات فيها لا تتحرَّر قط بل تظل مقيَّدةً بمصدرها، ومرتبطةً بركاكة بشكلين بنائيَّيْن اثنين فقط، من دون قطع في نوع الجمهور الذي تتوجَّه إليه، وتَأْمُل باسنيت في تحرير المترجمين من عبودية الالتصاق بالنص المصدر، وبمنحهم القوة على التصوير الإيجابي. وترى باسنيت أن الترجمة نشاطٌ يُطلِق الطاقات، ويُحرِّر العلامات اللغوية والسيميوطيقية حتى تنتشر بين أفضل الكتابات الإبداعية في الثقافة المُستقبِلة لها. ومثل هذه النظرية في الترجمة ذات «رنين» يُذكِّرنا بـ «ما بعد البنيوية»؛ إذ نسمع في الموقف الذي تتخذه باسنيت أصداء فالتر بنيامين، وجاك دريدا، وبول دي مان. ومن ينظر في العمل الذي قام به باحثو دراسات الترجمة المُحدَثون مثل لورنس فينوتي وتيراسويني نيرانجاني يجد أن موقفها يلقى قبولًا متزايدًا في هذا المجال. ومع ذلك فربما كان أهم ما فيه أن هذا المدخل إلى الترجمة ذو جاذبية خاصة في الدراسات الثقافية وللباحثين في دراسات ما بعد الاستعمار.

وأما المقالة الأخيرة لسوزان باسنيت وعنوانها «التوجُّه للترجمة في الدراسات الثقافية» فتُقيم الرابطة ما بين دراسات الترجمة والدراسات الثقافية، والمقالة ختامٌ مناسب لهذا الكتاب؛ إذ تُعلِن عن مولد عهدٍ جديد للبحوث البينية؛ أي المشترَكة بين التخصصات؛ فلقد أدَّت البحوث في دراسات الترجمة على امتداد العقود الثلاثة الأخيرة إلى بناء ما يمكن وصفه بالكتلة الحرِجة للبحث العلمي، ويكفي أن نرى أن أي باحث في الدراسات الثقافية حين يناقش حركة التبادل الثقافي أو ينعَى الافتقار إلى هذه الحركة يحتاج إلى النظر في نتائج البحوث التي أُجرِيَتْ في مجال دراسات الترجمة. وكنت قد سُقْتُ الحُجَّة على أن النصوص المترجمة يمكن اعتبارها بيانات عملية (أو مُعطَيات تجريبية) تُوثِّق «النقل» ما بين الثقافات؛ وتَسُوق باسنيت حُجَّةً مماثلة على أن الترجمات هي الجانب الأدائي (أي التطبيقي) للتواصل ما بين الثقافات. وتستخدم باسنيت بعض النماذج التي وضعها أنطوني إيستهوب في مقالٍ حديث بعنوان «ولكن ما الدراسات الثقافية؟» (١٩٩٧م) في رصد تطوُّر موازٍ للدراسات الثقافية ودراسات الترجمة معًا على مدى العقود الثلاثة

الماضية؛ إذ مرَّ كلاهما بمرحلة ثقافية (نايدا ونيومارك) ومرحلة بنيوية (إيفن – زوهار وتوري) ومرحلة ما بعد بنيوية (سايمون ونيرانجانا). ولَمَّا كانت الدراسات الثقافية قد بدأت تدخل الآن مرحلة دولية جديدة، تضمُّ منهجيات اجتماعية وإثنوغرافية (خاصة بوصف الشعوب) فإن باسنيت تقترح أن اللحظة قد حانت لخروج مسارَي المبحثين عن خطَّيْهما المتوازيَيْن والاندماج معًا. فالدراسات الثقافية تتناول الآن قضايا علاقات السلطة وإنتاج النصوص. وباحثو دراسات الترجمة لديهم معرفة بذلك، فإن السنين التي قضَوها في البحث في المقارنة التاريخية للكلاسيكيات اليونانية واللاتينية أو للكُتَّاب «المعتمَدين» مثل دانتي وشيكسبير وجوته، قد أكسبَتْهم بصيرةً عظمى تُمكِّنهم من أن يرَوا كيف تُبنَى القيم الثقافية والمُثُل العليا وأصحاب المصالح التي تُمثِّلها تلك القيم. وتقول باسنيت إنه إذا كانت الدراسات الثقافية قد احتضنت «دراسات النوع» (أي بحث قضايا الجنسين) ودراسات الأفلام، ودراسات أجهزة الإعلام، فإن الدراسات الثقافية قد تباطأت في إدراك قيمة البحث في دراسات الترجمة. وتُشير باسنيت إلى استشهاد «هومي بهابها» في كتابه موقع الثقافة (١٩٩٤م) ببول دي مان، قائلةً إن الترجمات تُقدِّم للباحث مواقف فعلية تُمثِّل نقل الثقافة لا مواقف نظرية؛ إذ إن بول دي مان يقول: إن الترجمة «تُحرِّك النص الأصلي حتى تنزع عنه التقديس، وتُكسِبه حركة تفتيت، وتشريدًا في التِّيه، وضربًا من المنفى الدائم». وتقول باسنيت إن هذه الصورة الشعرية للترجمة، التي تُعتبر علامة على التفتت والتجوال والمنفى، تُميِّز المرحلة الدولية الجديدة لدراسات الترجمة في أواخر القرن العشرين. وتَخلُص باسنيت من هذا إلى أن تقول إن هذه تزيد عن كونها استعارةً وحسب؛ إذ يجمل بالدراسات الثقافية أن تدرس عمليات وضع الشفرات ثم حلها، وهو ما نراه في الترجمة؛ فالباحث يستطيع في دراسته للترجمات أن يُبيِّن كيف يُكتَب البقاء للأجزاء المُفتَّتة، وما ضروب التجوال التي تقع، وكيف تُستقبَل النصوص التي في المنفى. وكما تقول باربرا جونسون (١٩٨٥م) في دراستها «نظرة فلسفية إلى الولاء» وهو النص الذي استشهدت به باسنيت ذات يوم، أرى أن الوقت قد حان لنقل دراسة الترجمات من هوامش البحوث النقدية إلى بؤرة الصورة. لقد أخذت دراسات الترجمة بالتوجه الثقافي، وينبغي للدراسات الثقافية أن تتوجه الآن إلى الترجمة.

وفي بناء الثقافات تُقدِّم باسنيت وليفيفير نصًّا رائدًا مرة أخرى في هذا المجال. لقد نهضت الدراسات الثقافية في العقدين الأخيرين بالكثير من العمل الوصفي. وكانت المنهجية سليمة، والمقارنات صحيحة، ونجحت في كشف القيم والمصالح الثقافية للنخبة

في شتَّى مجتمعات أوروبا وأمريكا الشمالية. ولكنَّ جانبًا كبيرًا من هذا العمل كان يجري في كواليس المسرح ولم يصل بعدُ إلى الجماهير العريضة. وقد دأبَ الكثير من الباحثين في هذا المجال على أن يسألوا إلى أين تمضي دراسات الترجمة بعد الفترة الوصفية. وفي بناء الثقافات لا تكتفي سوزان باسنيت وأندريه ليفيفير برصد آخر التطورات في مجال دراسات الترجمة، بل يشيران إلى اتجاهاتٍ جديدة أمام هذا المبحث في الألفية الجديدة. وعندما أقرأ ما كتبه جاك دريدا، أو «هومي بهابها» أو إدوارد سعيد، كثيرًا ما أُدهَش لسذاجة أفكارهم عن الترجمة بالمقارنة بالتحليل التفصيلي الذي يُقدِّمه الباحثون في الترجمة. إن باسنيت وليفيفير يُوجِّهان المجال إلى مرحلةٍ بينية جديدة. وعندما يكتشف باحثو الدراسات الثقافية، والنقاد الذين يُطبِّقون مدخل ما بعد الاستعمار، وفلاسفة اللغة، دراسات الترجمة، فسوف يروق لهم ما يرونه. وعلى الباحثين في دراسات الترجمة أيضًا أن يتعلموا من المناهج المُطبَّقة في الدراسات الثقافية لتوسيع نطاق بحوثهم. وباسنيت تشير في «التوجه إلى الترجمة» إلى سُبُلٍ جديدة لإجراء بحوث بينية فيما يُطلِق فينوتي عليه «العنف الإثنوغرافي للترجمة»، وفي أسلوب بناء الثقافات لـ «صور» معيَّنة للكُتَّاب بحيث تغدو النصوص في أُطُرِها رأسمال ثقافيًّا للنخبة الحاكمة. إن المهمة ضخمة؛ إذ لا يستطيع باحثٌ واحد ينتمي إلى مبحثٍ بعينه أن يفهم حق الفهم الشبكة المعقَّدة للعلامات التي تُشكِّل الثقافة، وتُقيم باسنيت حُجَّةً قوية تقول إننا نحتاج إلى تجميع الموارد، وتوسيع نطاق البحث، والبدء في عهد جديد من التدريب على التبادل الثقافي، وبذلك نفتح المجال أمام تعدد الأصوات.

المقدمة
ما موقفنا في مجال دراسات الترجمة؟

أندريه ليفيفير وسوزان باسنيت

مبحث دراسات الترجمة اليوم

تختلف الأسئلة التي نَقبل الآن بصفة عامة طرْحَها في مجال دراسات الترجمة لعلاقتها به وأهميتها له اختلافًا شاسعًا عما كانت عليه منذ عشرين عامًا حين بدأنا ننشر دراساتنا عن الترجمة للمرة الأولى، وربما كانت هذه الحقيقة أوضح مؤشِّر على المسافة التي قطعناها منذ ذلك الحين. ومن المؤشرات الأخرى أن «دراسات الترجمة» أصبحت تعني الآن «أي شيء (يزعم) أن له علاقة بالترجمة» أو شيئًا من هذا القبيل، وأمَّا منذ عشرين سنة فكانت تعني: تدريب المترجمين. ومن المدهش أن نرى، بفضل قدرتنا على استرجاع الماضي، مدى السخافة التي تبدو عليها الآن لنا بعض الأسئلة التي طُرحت منذ عشرين عامًا.

وكان أسخف سؤال يتعلق بقابلية الترجمة أو: «هل الترجمة ممكنة؟» والسؤال يبدو الآن سخيفًا لأننا اكتشفنا تاريخ الترجمة في الفترة الماضية. وقد أتاح لنا هذا الاكتشاف أن نُعارض السؤال بسؤالٍ آخر وهو «لِمَ تهتم بإثبات أو نفي إمكان حدوث شيء بعد أن استمر حدوثه في معظم أرجاء العالم مدة لا تقل عن أربعة آلاف سنة؟»

كان التاريخ إذن من الأمور التي استجدَّت في دراسات الترجمة منذ السبعينيات، واكتسبنا مع التاريخ إدراكًا لقدرٍ أكبر من النسبية، وقدرٍ أكبر من أهمية المحاولات العملية للتغلب على الصعاب في فترات معيَّنة وأماكن معيَّنة، وهو ما يختلف عن القواعد التجريدية العامة التي تُفترَض صحتها. ففي الفترة التالية للحرب كانت الغاية من وراء

تحليل «قابلية الترجمة» إمكان ابتكار آلاتٍ قادرة على إخراج ترجمات صحيحة لكل زمان ومكان، بل وتستطيع أداء هذه المهمة في أي وقت وأي مكان. كان المفترَض إيلاء الثقة للآلات، وللآلات وحدها، في إخراج ترجمات «جيدة»، دائمًا وفي كل مكان. ولكن التاريخ تحوَّل إلى الروح داخل الآلة، ونَمَت الروح وتفتَّتَت الآلة.

وربما كان أنصعَ مثالٍ على هذا التفتيت الذي أصاب الآلة ذلك التراجع الطويل الأمد لمفهوم التعادل الذي كان يُعتبَر يومًا مفهومًا أساسيًّا، وتشتُّتُه آخر الأمر. وكان العاملون في هذا المجال منذ عشرين عامًا يسألون أنفسهم إن كان التعادل أيضًا ممكنًا، وإن كان لدينا طريق «مضمون الصحة» للعثور عليه لو كان ممكنًا. ومرة أخرى نرى أن الافتراض من وراء ذلك كان وجود ما يشبه التعادل التجريدي الصحيح في كل مكان، أما اليوم فنحن نعرف أن مترجمين معيَّنين يُقرِّرون درجة التعادل المعيَّنة التي يمكنهم طلب تحقيقها واقعيًّا في نصٍّ معيَّن، وأنهم يبُتُّون في درجة التعادل المعيَّنة استنادًا إلى اعتبارات لا تكاد تكون لها علاقة تُذكَر بالمفهوم كما كان يُستخدَم منذ عقدين.

نموذج جيروم

يكمن مفهوم التعادل في صلب ما يمكن أن نسميه نموذج «جيروم» للترجمة، نسبةً إلى القدِّيس جيروم (٣٣١–٤٢٠ للميلاد تقريبًا)، الذي وضع النص اللاتيني المعتمد للكتاب المقدس في الكنيسة الكاثوليكية، وأرسى بهذا المعايير المعترَف بها، وغير المعترف بها، لجانبٍ كبير من الترجمات في الغرب حتى ما قبل المائتي عام الأخيرة، وأبسطُ صوغٍ لنموذجه يقول ما يمكن تلخيصه التقريبي على النحو التالي: يوجد نص، وذلك النص يحتاج إلى النقل إلى لغة مختلفة، بأكبر قدر مستطاع من الأمانة، والأمانة تَضْمَنُها المعاجم الجيدة، ولَمَّا كان كل فرد يستطيع، بصفة أساسية، استعمال المعجم الجيد، فلا يوجد حقًّا ما يُبرِّر تدريب المترجمين تدريبًا جيدًا، أو ما يُبرِّر قَطْعًا دفع أجور مُجزِية لهم.

لقد أصبحت أيام نموذج جيروم الآن معدودة، على الأقل في الغرب؛ إذ كان النموذج يتميز بوجود نص رئيسي مقدس، هو الكتاب المقدس، وهو ما لا بد أن يُترجَم بأقصى درجة من الأمانة. وكان المثل الأعلى القديم للأمانة المذكورة يتمثَّل في الترجمة لكل سطر على حِدَة، بحيث تُعادِل كل كلمة فيه كلمة أخرى. بل إن الكلمة المترجمة كانت تُكتَب تحت الكلمة التي تترجمها، وحتى لو استحال عمليًّا تطبيق ذلك المثل الأعلى للترجمة «السطرية»، وإلا أخرجَتْ لنا نصًّا بالغ التشوُّش في أبنيته إلى الحد الذي يجعله غير مفهوم، فقد ظلَّت

المثل الأعلى، لا بالنسبة للكتاب المقدس وحسب، بل أيضًا لترجمة النصوص الأخرى من باب المتابعة. وكانت استحالة تحقيق ذلك المثل الأعلى هي السبب، على وجه الدقة، الذي جعله لا يبرح قطُّ أذهان المترجمين وأذهان الذين فكروا في الترجمة على مر القرون. ولمَّا كان من المحال تحقيقه، كان لا بد من إيجاد حلول وسط واقعية. وقد طبَّقها المترجمون بطبيعة الحال، وإن كانوا قد دفعوا مقابلها ثمنًا مضاعفًا؛ ألا وهو الجدال الذي لا ينتهي حول درجة «الأمانة» الواجبة، على وجه الدقة، أو حول ما يمكن في الحقيقة اعتباره «معادلًا» لأي شيء، والأهم من ذلك توليد إحساس دائم بالذنب عند المترجمين، وتهميشهم على الدوام في المجتمع باعتبارهم شرًّا لا بد منه. وكان الإحساس بشرِّهم يزداد في بعض الأحيان، والإحساس بضرورتهم يزداد في أحيان أخرى.

وكان على نموذج جيروم، في سبيل رفع الأمانة إلى ذلك الموقع الرئيسي وما يستَتْبِعه من إقصاء عوامل أخرى كثيرة، أن يختزل التفكير في الترجمة فيقصُرَه على المستوى اللغوي فقط. وقد ساعد على تحقيق ذلك بسهولة كبيرة أن النص الذي كان معيارًا للأمانة يُعتبَر نصًّا لا زمنيًّا لا يتغيَّر قط بسبب طبيعته المقدسة على وجه الدقة.

ولمَّا لم يعُد الكتاب المقدس يمارس نفوذًا جبَّارًا في الغرب باعتباره نصًّا مقدسًا بالدرجة التي كان يمارسها يومًا ما، فقد تمكَّن ذلك التفكير في الترجمة من الابتعاد عن التعارض الذي يزداد عُقمه بين «الأمانة والحرية»، كما تمكَّن من إعادة تعريف التعادل، الذي لم يعد يُعتبَر مطابقةً بين الكلمات في المعاجم بصورة آلية، بل أصبح يتمثَّل في الخيارات الاستراتيجية من جانب المترجمين. والذي تغيَّر هو أن أحد أنماط الأمانة (وهو الذي شاع ارتباطه بالتعادل) لم يعد مفروضًا على المترجمين؛ إذ أصبحوا أحرارًا في اختيار نوع الأمانة التي يمكن أن تكفل في رأيهم استقبال الجمهور لنصٍّ من النصوص في أفضل أحوال.

إذن فإن التغيُّر الذي وقع كان تحوُّلًا من نمط معيَّن من الأمانة، وهو ما كان يُعادَل من باب التيسير بـ «الأمانة في ذاتها»، إلى إدراك وجود أنماط مختلفة من الأمانة يمكن أن تفي بالغرض في حالات مختلفة، وبعد هذا التحوُّل بدأ العاملون في هذا المجال يُقلِعون عن طرح الأسئلة القديمة، وبدءوا يستعيضون عنها بالأسئلة التي تَسُود المجال في هذه اللحظة. وكان من بين هذه الأسئلة: «ما الوظيفة المرجَّحة للترجمة (لهذه الترجمة لا لأي ترجمة)؟» و«ما نوع النص الذي يحتاج إلى الترجمة؟» و«مَن الذي دفع أصلًا إلى القيام بالترجمة/بهذه الترجمة؟» فلقد تعلمنا أن الترجمات ليست أمينة أو حرة بصورة مطلقة،

وليست «حسنة» أو «سيئة» إلى الأبد، في جميع الظروف. بل إنه من الممكن تمامًا أن تكون أمينة في بعض الحالات وحرة في حالات أخرى، حتى تؤدي المهمة التي تُرضي مَن دفعَ إلى القيام بها أصلًا.

لقد تعلمنا أن نطرح هذه الأسئلة، وأدركنا صِلَتَها بالقضية؛ لأننا لم نعد «ملتصقين باللفظ»، ولا حتى بالنص؛ لأننا أدركنا أهمية السياق في أمور الترجمة. وأحد السياقات، بطبيعة الحال، سياق التاريخ، والسياق الآخر سياق الثقافة. والأسئلة التي تَسُود المجال الآن قد تمكنت من السيادة لأن البحث قد اتخذ توجُّهًا ثقافيًّا، أي لأن العاملين في الحقل قد بدءوا يُدركون، منذ فترةٍ ما، أن الترجمات لا تخرج قط إلى الوجود في فراغ، وأنها لا تُستقبَل قط أيضًا في فراغ.

نموذج هوراس

إننا ننحو الآن نحو تجاوُز نموذج جيروم، في اتجاه نموذجٍ يرتبط باسم الشاعر الروماني هوراس (٦٥ق.م.–٨ للميلاد) وهو الذي يسبق تاريخيًّا نموذج جيروم ولكن الأخير قد طمسه قرابة أربعة عشر قرنًا من الزمان. وتعبير هوراس الذي كثيرًا ما يُستشهَد به وإن لم يكن يُفهَم دائمًا؛ ألا وهو «المترجم الأمين»، لم يكن يفيد أمانة المترجم للنص بل لعملائه. وكان هؤلاء عملاءَه في زمن هوراس فقط؛ فالمترجم/المترجم الفوري الأمين كان المترجم الذي يمكن الوثوق به، والذي يستطيع إنجاز العمل في الوقت المحدد بحيث يرضي الطرفين، وتحقيقًا لذلك كان عليه التفاوض بين عميلين ولغتين إذا كان مترجمًا فوريًّا، أو بين راعي الترجمة ولغتين إن كان مترجمًا تحريريًّا. وكونُ التفاوض المفهومَ الرئيسي هنا يطعن بشدة في نوع الأمانة الذي ارتبط تقليديًّا بالتعادل. والواقع أنه من المقبول تمامًا، إن لم نقل من المحتوم، أن يتحلَّى المترجم الفوري الذي يريد إنجاح تفاوُضه في صفقة تجارية، بالحكمة اللازمة التي تجعله يُحجِم عن الترجمة «الأمينة» في بعض الأوقات حتى يتجنَّب انهيار المفاوضات. ولا يتضمَّن نموذج هوراس نصًّا مقدَّسًا، ولكنه يتضمَّن قَطْعًا لغة متميزة وهي اللاتينية. وهو ما يعني ضِمنًا أن التفاوض ينحاز دائمًا، في النهاية، إلى اللغة المتميزة، وأن التفاوض لا يجري على قدم المساواة بين اللغتين بصورة مطلقة. ووجوه التماثل بين اللاتينية في زمن هوراس وبين الإنجليزية اليوم وثيقةٌ إلى حدٍّ بعيد؛ فاللغة الانجليزية تشغل اليوم في شتَّى أرجاء العالم المكانة نفسها التي كان اللاتينية تشغلها في حوض البحر المتوسط في القرون الأخيرة للجمهورية والقرون الأولى للحكم المطلق.

والترجمات إلى الإنجليزية، خصوصًا من لغات العالم الثالث، منحازةٌ في جميع الأحوال تقريبًا، إلى اللغة الإنجليزية. وهكذا نواجه بما يمكن أن نُطلق عليه «المتلازمة المرضية لهوليداي إن»؛ أي قبول كل شيء أجنبي وغريب باعتباره معياريًّا إلى حدٍّ بعيد. وهذه على الأقل حالة النصوص التي يمكن أن نعتبر أنها تبني «الرأسمال الثقافي» لحضارة من الحضارات. بل إن السؤال يُطرَح أصلًا في حالة نصوص من نوع آخر، ولأسباب لا تكاد تتعلَّق بالترجمة في ذاتها. واليوم الذي تُترجَم فيه الكتب الإرشادية لاستعمال الكمبيوتر من اللغة الأوزبكية إلى الإنجليزية، لا العكس، ما زال بوضوح بعيدًا عنا.

ومن مظاهر التغيُّر الأخرى أننا أصبحنا ندرك اليوم أن اختلاف النصوص يتطلَّب اختلاف استراتيجيات الترجمة، فبعض النصوص قد وُضعت أساسًا لنقل المعلومات، والمنطق يقول: إن ترجمات تلك النصوص يجب أن تحاول نقل هذه المعلومات بأفضل صورة ممكنة. وأما كيفية تحقيق ذلك فسوف يكون في كل حالة على حِدَة، نتيجة تفاوُضٍ مُفترَض أو صريح فيما بين أصحاب التكليف بالترجمة، فهم لا يريدون ترجمة النص وحسب، بل يريدونه أن يقوم بوظيفة مهمة في الثقافة المُستقبِلة له، وبين المترجِم الذي يقوم بالترجمة فعلًا، والثقافة التي ينتمي النص إليها، والثقافة التي تتوجَّه إليها الترجمة، والوظيفة التي يُفترَض أن يقوم بها النص في الثقافة التي تتوجَّه الترجمة إليها.

ولدينا أيضًا نصوص وُضعت أساسًا للتسرية. ولا بد أن تُترجَم بطريقة مختلفة وإن لم يكن الاختلاف جذريًّا بالضرورة؛ لأن النصوص المكتوبة أساسًا لتقديم المعلومات قد تُحاول أيضًا أن تُسرِّي عن القرَّاء، ولو انحصر السبب في ضمان تقديم المعلومات بأقل الطرق إرهاقًا للقارئ، وفي مقابل ذلك نرى أن النصوص المكتوبة أساسًا للتسرية قد تتضمَّن بعض المعلومات، بل كثيرًا ما تتضمَّن معلومات.

ولدينا نوعٌ ثالث من النصوص يتضمَّن بوضوح بعض عناصر النوعين الآخرين، إلى جانب عناصر من نوع رابع. وهذا النوع الثالث يحاول إقناع القارئ بشيءٍ ما. وأما النوع الرابع فيتكوَّن من النصوص المُعترَف بأنها تنتمي إلى «رأس المال الثقافي» لإحدى الثقافات، أو حتى إلى «رأس المال الثقافي» لـ «الثقافة العالمية» أو شيء من هذا القبيل؛ أي إن روايات «ترولوب» تنتمي إلى بريطانيا أكثر مما تنتمي إلى العالم، ولكن مسرحيات شيكسبير تنتمي إليهما معًا. والنصوص المعترَف بأنها رأسمال ثقافي كانت قد بدأت حياتها باعتبار أنها تُمثِّل نوعًا أو نوعين أو الأنواع الثلاثة الأخرى جميعًا. ولا بد أن يستمرَّ تأثيرها في الأنواع الأخرى.

ولكن ربما يكون لدينا ما يزيد أهميةً عن الأنواع المتعددة المنفصلة؛ ألا وهو وجود ما يمكن تسميته ب «الشبكة» النصية، أي الشبكة النصية التي تستخدمها إحدى الثقافات، وتعني مجموعة الطرق المقبولة للتعبير عن الأفكار. وقد تستخدم ثقافاتٌ مختلفة، بطبيعة الحال، الشبكة النصية نفسها بصفة رئيسية؛ فالثقافات الفرنسية والألمانية والإنجليزية، مثلًا، تستخدم الشبكة النصية نفسها، مع تنويعٍ طفيف في التأكيد؛ لأنها الشبكة التي ورثتها من الماضي الروماني اليوناني، وعلى مر التاريخ بما شهده من تقلبات، ولدينا ثقافات أخرى، مثل الثقافة الصينية واليابانية، تتمتَّع بشبكات نصية أشد تفرُّدًا ولا تشترك فيها مع الثقافات الأخرى. والمهم في كل هذا، على أية حال، أن هذه «الشبكات النصية» توجد، على ما يبدو، في الثقافات على مستوًى أعمق أو أعلى، مهما تكن الاستعارة التي تُفضِّلها، من مستوى اللغة. ونقول بعبارة أخرى إن «الشبكة النصية» أسبق وجودًا من اللغة أو اللغات. وهذه الشبكات من صُنع البشر، وهي أبنية تاريخية وعارضة؛ أي إنها ليست بالقَطْع خالدةً لا تتغيَّر أو «موجودة على الدوام». وقد يبدو أنها خُلِقَت لتدوم إلى الأبد، بل وتبدو فعلًا كذلك، في حالة واحدة، وهي كثيرة الوقوع، وهي استيعاب البشر لها استيعابًا يجعلها شفَّافةً تمامًا لهم، إلى الحد الذي يُتيح لها أن تبدو «طبيعية».

فإذا كانت الشبكات النصية موجودة، ونحن نزعم أنها موجودة، لا بصورةٍ صريحة بل باعتبارها نَسَقًا من التوقعات المحسوسة التي يستوعبها أفراد ثقافة من الثقافات، وإن لم يستطيعوا رَصْد معظم أو جميع ملامحها المميِّزة لها والقواعد المنظِّمة لإنتاجها، فإن على دارسي الترجمة أن يُولُوها اهتمامًا أكبر مما أَوْلَوه في الماضي، سواء كانوا يريدون تعلُّم تقنية الترجمة، أو كانوا يريدون تحليل الترجمات والدور الذي تنهض به في تطوُّر الثقافات.

من الخطوات الكبرى التي اتُّخِذَت في السنوات العشرين الماضية، إدراكنا أن دار الترجمة تتكوَّن من منازل كثيرة، ولا يرجع السبب وحسب إلى أن تعريف المجال قد توسَّع فأصبح يضمُّ ما يزيد على تعليم تقنية الترجمة وتعلُّمها، ولكن يبدو أن مجموعة الأسئلة التي قيل آنِفًا إنها تَسُود المجال صالحةٌ لدار الترجمة كلها ولمنازلها الكثيرة على حدٍّ سواء. وهذه المجموعة الرئيسية من الأسئلة تضمن وحدة المجال في جوهره. فإذا تجاوزنا ذلك وجدنا أن علينا أداء عمل كثير، ومن أنواع متعددة، في شتَّى المجالات الفرعية، أو «المجالات المشترَكة» للترجمة. فمن السهل مثلًا أن تتصور أن الترجمة مجال متداخل مع علم اللغة، مثلًا، أو مع الأدب، أو مع الأنثروبولوجيا الثقافية أو غيرها. ونقول مرة أخرى إنه إذا

أحسَّ العاملون في هذا المجال الكبير بوجود هذه «المجالات المشترَكة»، فليس من الحكمة على الإطلاق أن نُقيم حواجز بينها، ما دام كلٌّ منها يستطيع أن يتعلم، بل وعليه أن يتعلم من الآخر حيثما اقتضت الضرورة.

وقد حدث تغييرٌ كبير، بل ربما أكبر تغيير في مجال الترجمة، لا عندما ازدادت «المجالات المشتركة» التي أُضِيفت إليه، بل عندما اتَّسَعَت الغاية النهائية أو الهدف من العمل في هذا المجال اتِّساعًا جوهريًّا. ففي السبعينيات كان يُنظَر إلى الترجمة نظرة لا شك في صحتها؛ وهي أنها ذات أهمية «حيوية للتفاعل بين الثقافات». وكان ما فعلنا هو أننا قلبنا هذه العبارة رأسًا على عَقِب، قائلين إنه إن كانت الترجمة حقًّا، كما يؤمن الجميع، ذات أهمية حيوية للتفاعل بين الثقافات، فلماذا إذن لا نتخذ الخطوة التالية وندرس الترجمة، لا لتدريب المترجمين وحسب، بل لدراسة التفاعل الثقافي على وجه الدقة؟ ولا شك في وجود طرائق أخرى منوَّعة لدراسة هذه العملية، ولكننا نقول إن الترجمة تُقدِّم وسيلةً لدراسة التفاعل الثقافي لا يُقدِّمها أي مجال آخر بالطريقة نفسها؛ فالترجمة تُقدِّم للباحثين «حالة مُختَبَرية» لدراسة التفاعل الثقافي نراها من أوضح الحالات وأشملها وأيسرها في الدراسة؛ فالمقارنة بين الأصل والترجمة لا تقتصر على إيضاح القيود التي يضطر المترجمون إلى العمل في ظلِّها في وقت معيَّن ومكان معيَّن، ولكنها تكشف أيضًا عن الاستراتيجيات التي يبتكرونها للتغلُّب على هذه القيود أو على الأقل للالتفاف حولها. وهكذا فإن هذا اللون من المقارنة يمكن أن يُقدِّم للباحث صورة تشبه اللقطة الفوتوغرافية الآنية للكثير من ملامح ثقافةٍ ما في وقت من الأوقات، أضِف إلى ذلك أننا نستطيع بِيُسرٍ تبيان أن ترجمات معيَّنة — وتلك لا تقتصر على ترجمات الكتاب المقدس في الغرب أو ترجمات الكتب البوذية في الصين — كان لها تأثيرٌ هائل في تطوُّر المجتمعات. ومن خلالها، في تطوُّر التاريخ.

فالترجمة قائمة في التاريخ على الدوام، كما أنها، في حالات كثيرة، عاملٌ حيوي داخل التاريخ، وكلما ازداد ما نعرفه عن تاريخها ازداد وضوح هذه الحقيقة؛ ومن ثَمَّ فليس من قَبيل المصادفة أن تُنشَر كتبٌ كثيرة عن تاريخ الترجمة في السنوات العشر الأخيرة، كما لا نبالغ إن قلنا إننا إذا أردنا دراسة التاريخ الثقافي، أو تاريخ الفلسفة، أو الأدب أو الدين، فسوف يكون علينا أن ندرس الترجمات إلى درجة أكبر كثيرًا مما فعلناه في الماضي.

وإذا كنت باحثًا في مجال الترجمة وترى أن الترجمة تعمل على تعزيز التفاهم الدولي، بل ويجب عليها ذلك، فسوف تضع تعريفًا مفيدًا للبحث في مجالك المشترك (والذي ينبغي لك ألا تُعادله بالمجال الكلي) باعتباره النشاط الذي يُهيِّئ للعاملين في ذلك المجال

المشترك الأدوات التي يحتاجونها لتحسين القيام بعملهم، وتحسين تقنيات الترجمة. وأما إن كنت ترى، من ناحيةٍ أخرى، أنه ينبغي استخدام الترجمة أساسًا باعتبارها أداةً لتحليل «العمليات» التي يتحقق التفاهم الدولي من خلالها، فسوف تضع تعريفًا مفيدًا مختلفًا للبحث في مجالك المشترك (والذي ينبغي لك ألا تُعادله أيضًا بالمجال الكلي). ففي الحالة الأولى سوف تضع كتبًا ومقالات تهدف إلى رفع مستوى تدريب المترجمين؛ أي إنك سوف تنشغل بعملية الترجمة أكثر من اهتمامك بالترجمة. وأما في الحالة الثانية فسوف تكتب دراسات حالة من النوع الذي يتضمَّنه هذا الكتاب، باعتبارها أمثلةً ممكنة للاتجاه الذي يمكن أن يسير فيه هذا النوع من البحوث. ولا يوجد سببٌ يحُول دون وجود هذين المنزلين في الدار الكبرى للترجمة، وأن يتمكَّنا من التعايش فيه.

نموذج شلاير ماخر

تتناول دراسات الحالة المجموعة في هذا الكتاب نصوصًا تُشكِّل رأسمالٍ ثقافي، وينبغي عدم معادلة هذا بمصطلح رأس المال المستخدَم في الاقتصاد، ولكنه ييسر على الذين يعيشون داخل ثقافةٍ ما أن يصلوا إلى ذلك النوع من رأس المال أيضًا، والكثير من هذه النصوص تنتمي إلى فئة النصوص التي تحتاج إلى المقدرة على الحديث عنها، أو — على الأقل — على إيهام سامعيك بصورةٍ مقنعة بأنك تعرفها في المجتمعات الراقية. فهذه هي النصوص التي كانت الطبقة البورجوازية تُسرِع بقراءتها ابتداءً من القرن السابع عشر؛ لأن الطبقة الأرستوقراطية كانت تقرؤها، بل وتزعم أنها تملِكها. ولأن البورجوازية لم تكن تريد الانقطاع عن صحبة الأرستوقراطية ما دامت هذه الصحبة سوف تُمكِّن البورجوازيين من الوصول إلى سلطة أبناء الأرستوقراطية آخر الأمر، وكثيرًا ما كان ذلك في مقابل المال الذي يدفعه البورجوازيون.

ومجال رأس المال الثقافي هو المجال الذي يمكننا أن نرى فيه بأشدِّ وضوحٍ بناءَ الترجمة للثقافات، وهي تقوم بذلك بتيسير مرور النصوص فيما بينها، أو بالأحرى بابتكار استراتيجيات لتمكين بعض النصوص من إحدى الثقافات من اختراق الشبكات النصية والفكرية لثقافةٍ أخرى والعمل في هذه الثقافة الأخرى. وما نشير إليه بتعبير «نشاط التكيُّف الاجتماعي»، وهو الذي يُشكِّل التعليم الرسمي جانبًا كبيرًا منه، وإن لم يكن الجانب الوحيد، يُخلِّف لنا شبكات نصية وفكرية تتولَّى تنظيم معظم كتاباتنا وتفكيرنا في الثقافة التي ننشأ في كَنَفِها.

وأوضح شكل من أشكال التفاوض بين الشبكات النصية والفكرية هو القياس، وهو كذلك أشدها سطحية. بل إنه الشكل الذي يؤدي حتمًا إلى طمس الفوارق بين الثقافات والنصوص التي تُنتِجها. والقياس هو الطريق الممهَّد في المفاوضات ما بين الثقافات، وذلك، على وجه الدقة؛ لأنه يتسبب في أن تنحرف ثقافة الأصل [المترجَم منها] حتى تتفق مع الثقافة المُستقبِلة [للنص المترجَم] ما دام يُرَى أن الأخيرة تتمتَّع بصيت ومهابة أكبر إلى حدٍّ بعيد، ولكن لا يلزم أن يكون ذلك السبيل الوحيد، فإن نموذج شلاير ماخر للترجمة يطعن في التنميط التلقائي الذي يؤدي القياس إليه. ففي المحاضرة المشهورة التي ألقاها فريدريش شلاير ماخر، وعنوانها «عن الطرائق المختلفة للترجمة»، نجده يطالب — فيما يطالب به — بأن تكون الترجمات من اللغات المختلفة إلى اللغة الألمانية ذات طابع مختلف عن الألمانية في القراءة والإلقاء: أي إنه ينبغي تمكين القارئ أن يحدس وجود نصٍّ إسباني خلف ترجمة من الإسبانية، أو وجود نصٍّ يوناني وراء ترجمة عن اليونانية. فإذا كانت جميع الترجمات تتشابه في الصوغ وفي الجرس (و هو ما قُدِّرَ له أن يحدث بعد ذلك بقليل في ترجمة الكلاسيكيات في العصر الفكتوري في إنجلترا) كان ذلك معناه ضياع هُويَّة النص المصدر، وهدْمها في النص المستهدَف. وهكذا فإن نموذج شلاير ماخر يؤكد أهمية «تغريب» الترجمة، ما دام يُنكر الموقع المتميز للُّغة أو الثقافة المستقبِلة، وينادي بالحفاظ على «غيريَّة» النص المصدر.

ولكل نموذج من النماذج الثلاثة المشار إليها هنا مكانته في الدراسة المتطورة للترجمة، بشرط ألا نرى (وألا ترى كلٌّ منها) أنها لا تجتمع؛ أي إنها متنافية. ففي البرامج التي يجري إعدادها لتدريس تقنية الترجمة، وهي التي غالبًا ما تعني ترجمة نصوص لا تُعتبر من مقوِّمات الرأسمال الثقافي لمجتمعٍ ما، وإن كانت ذات أهمية جوهرية لذلك المجتمع من زاوية أخرى — مثل الكتب الإرشادية للكمبيوتر أو للسيارة، ومثل النصوص الطبية والقانونية والصيدلانية — لا بد أن تكون الأولوية لنموذج جيروم، بطبيعة الحال، وإن تكن أولويةً زمنية فقط. ففي المرحلة الأولى من تدريس الترجمة، لا تزال الترجمة صالحة للاستخدام باعتبارها نوعًا من أنواع التحقق من معرفة الطلاب باللغة التي يدرسونها. ومن الممكن — في إطار نموذج جيروم — إخضاع الطلاب لنظام صارم، وإرشادهم إلى نقاط قوتهم ونقاط ضعفهم، ومساعدتهم على تنمية الأولى والتغلب على الأخيرة. كما يلزم استخدام نموذج هوراس بمثابة استكمالٍ لنموذج جيروم في المرحلة الأولى لتدريس الترجمة، لرفع مستوى وَعْي الطلاب بالشبكات النصية والفكرية ذات الوجود السابق على النصوص التي يتصدَّوْن لها.

ويكتسب نموذج هوراس أهمية أكبر على مستوى دراسة الترجمات الفعلية للنصوص التي يمكن أن تشملها فئة الرأسمال الثقافي. وليس من العسير إيضاح عملية «التفاوض»، وهي التي يمكن القول بأنها تشير إلى القيود المؤسسية التي جرى التفاوض في ظلِّها، وإلى مساهمات المترجمين الشخصية فيها في الوقت ذاته، وكيف أثَّر هذا التفاوض في استقبال نصوص معيَّنة في ثقافات معيَّنة، وكيف كان لها في بعض الأحيان تأثيرٌ حاسم في تطوُّر تلك الثقافات المستقبِلة لها.

وإذا وضعنا نموذج شلاير ماخر جنبًا إلى جنب مع نموذج هوراس، ساعَدَنا هذا الأخير على طرح الأسئلة الجوهرية في تحليل الترجمات، وهي أسئلة تعالج ما تتمتَّع به الثقافات من سلطة وهَيبة نسبية، وقضايا السيادة والخضوع والمقاومة. ولا بد من تأكيد وجود إجابة هذه الأسئلة في ترجمة شتَّى ضروب النصوص وتحليل جميع أنواع الترجمات، وقضية السلطة والهيبة النسبية للثقافات وثيقة الصلة إلى أبعد حدٍّ باختيار النصوص التي ينبغي ترجمتها، وتتكشَّف لنا السيادة حين نتأمل كيفية تغيير الترجمة للطرائق التي يتبعها الناس في الكتابة باللغة المستهدفة؛ فالإعلانات التي تُكتَب الآن في شتَّى أنحاء العالم أصبحت أكثر شَبَهًا بالإعلانات الأمريكية عما كانت عليه منذ أعوام قليلة. ومن المفارَقات أن الخضوع يكشف عن نفسه بوضوحٍ أكبر، في هذه الأيام، في حالات عدم الترجمة، فشباب المِهنيين الطامحين، ومَن يرجون أن يُجاروهم في كل مكان في العالم، يشعرون بالرضى عندما يجدون في النصوص المكتوبة بلغتهم كلمةً عارضة بالإنجليزية مثل cool [التي تُوازي في العامية المصرية «مية مية»] أو بعض الصيغ الدالَّة على التبحُّر مثل المصدر الصناعي الذي لا لزوم له [مثل «الاستمرارية» التي لا يزيد معناها عن الاستمرار]، وكثيرًا ما تتبدَّى المقاومة في رفض قبول بعض جوانب النص الأصلي التي تؤدي إلى رد فعلٍ سلبي في الثقافة المستهدَفة، ومثال ذلك استعمال المُعلِن الأصلي لعارضات أزياء شبه عاريات للإعلان عن ملابس من الجينز والحملة الإعلانية موجَّهة إلى البلدان الإسلامية. وعادةً ما تُبدي الشركات الصناعية التي تريد بيع منتجاتها سعادتها الكاملة للتفاوض بشأن هذه القضية بالمعنى الكامل للتفاوض وفق مفهوم نموذج هوراس.

ومع ذلك فأمامنا مسألة قد تُمثِّل أشد الموضوعات جاذبية في الوقت الحاضر. وربما يكون السبب عدم وقوعها في إطار أي مجال مشترَك للترجمة، إلا إذا وسَّعنا مرة أخرى التعريف الذي «نشعر» به للترجمة؛ ألا وهي عملية المُثاقَفة [التكيُّف الثقافي] وهي التي دأبت التقاليد على اعتبار الترجمة عنصرًا من عناصرها الأساسية، وذلك حين تجرى

المُثاقفة لا «فيما بين الثقافات» وحسب، بل «داخل إطار» ثقافةٍ ما، مهما تكن. ففي بداية عملية التكيُّف الاجتماعي، لا يطَّلِعُ الذين يوشكون على الانتماء إلى ثقافةٍ ما على النصوص «الأصلية» التي تُعتبر الرأسمال الثقافي لهذه الثقافة، بل تُقدَّم إلى الأفراد ترجماتٌ لهذه النصوص، لا من لغةٍ أخرى، في معظم الأحوال (وإن كانت هذه الترجمات في بعض الحالات من مراحل قديمة للغتهم نفسها) بل دون مبالغةٍ من عالم آخر إلى عالمهم؛ أي إن الرأسمال الثقافي تُعاد كتابته بأسلوبٍ يتمشَّى مع المستوى المفترَض لأفهامهم في مرحلة معيَّنة من مراحل تطورهم. ولا تقتصر حالات إعادة الكتابة على اتخاذ شكل لغوي فقط بل تتضمَّن أشكال نصوصٍ غير لغوية. وهكذا فحين يُرى أننا بلغنا العمر الذي يسمح لنا بمعرفة بعض قوانين كوننا، تذكر لنا كتب الفيزياء المدرسية قوانين نيوتن؛ أي إن ثقافتنا قد قرَّرَت أن كل ما نحتاج إلى أن نتعلمه من نيوتن يقتصر الآن على بعض معادلات وحسب.

ومن الحقائق التي تكفل اتِّزان نظرتنا أن نعرف أنه لن يضطر معظم المشاركين في ثقافةٍ ما، أو لن يضطروا جميعًا، إلى الاطِّلاع يومًا ما في حياتهم على النصوص «الأصلية» التي تزعم ثقافتهم أنها قائمة عليها، وإذن فمن المهم أن ندرك أن إعادة الكتابة والترجمات تقوم بوظيفة «الأصول» بالنسبة لمعظم الناس. إن لم يكن لجميع أبناء ثقافة من الثقافات، في المجالات التي لا تُعتبر جانبًا مهمًّا من جوانب خبرتهم المهنية. فإذا تناقص باطِّرادٍ عدد الذين يقرءون رواية الكبرياء والهوى، وتزايد باطِّرادٍ عدد الذين يشاهدون الأفلام السينمائية القائمة على هذه الرواية في التليفزيون، بدلًا من قراءتها؛ فالمنطق يقول: إن إعادة الكتابة البصرية للرواية سوف يحُلُّ فعليًّا محلَّ الأصل، أو بالأحرى سوف يقوم بوظيفة الأصل عند الكثير من الناس.

وكلما ازداد اعتماد عملية التكيُّف الاجتماعي على إعادة الكتابة، وكلما كبر دور الترجمة في بناء صورة ثقافةٍ ما في نظر ثقافة أخرى، ازدادت أهمية معرفة أساليب مسار عملية إعادة الكتابة، ومعرفة أنواع النصوص المترجمة و/أو التي تُعاد كتابتها، لماذا تُعاد كتابة نصوص معينة و/أو تُترجَم من دون غيرها؟ وما الغاية من وراء إعادة كتابة نصوص و/أو ترجمتها؟ وما تقنيات الترجمة المستخدمة تحقيقًا لغاية من الغايات؟ إن المترجمين والقائمين بإعادة الكتابة هم الذين يبنون الثقافات على المستوى الأساسي في عصرنا الحالي؛ فالأمر بسيط وهائل إلى هذا الحد. ولمَّا كان بالِغَ البساطة ومع ذلك بالغ الأهمية، فإنه أيضًا شفَّاف؛ فالعادة ألا يلحظه أحد.

ما الوجهة التالية؟

وهكذا يأتي السؤال الأخير: إلى أين نتَّجِه من هنا؟ ما مسار دراسات الترجمة — المبحث الذي يُعتَبَر من أشد المجالات المشترَكة نُمُوًّا في التسعينيات — في الألفية الجديدة؟ لسوف يسير في الاتجاهات التي نطلبها، نتيجة استكشافنا لبعض المسائل التي لم يُفصَل فيها بعد، والأسئلة التي لا تزال تنتظر الإجابة.

إننا نحتاج إلى أن نعرف المزيد عن تاريخ الترجمة، لا في الغرب وحسب، بل أيضًا في الثقافات الأخرى. لقد أنجزنا الكثير. ولكننا كلما ازددنا معرفةً ازددنا قدرة على تحديد الموقع النسبي لممارسات الحاضر، وازددنا قدرة على إدراك أنها أبنيةٌ بُنِيَتْ، وأنها عارضةٌ مشروطة، لا حقائق ثابتة خالدة شفَّافة.

وليس من قبيل المصادفة أن كمًّا كبيرًا من البحوث المثيرة في مجال دراسات الترجمة يصدر من الثقافات التي تمر بها حاليًّا بمرحلة التطور في عهدِ ما بعد الاستعمار. وفي غضون إعادة تقييم العالم لعلاقته بـ «الأصل» الأوروبي، سيصبح من المحتوم إعادة تقييم مفاهيم الترجمة، وتنقيح قوانين الامتياز المبنية على نماذج ذات مركزية أوروبية.

إننا نحتاج إلى أن نعرف المزيد عن عملية المُثاقَفة فيما بين الثقافات، أو بالأحرى، عن التكافل الحيوي والتعايش الحيِّ ما بين أنواع إعادة الكتابة في إطار هذه العملية، وعن الطرائق التي تُسهِم فيها الترجمة، مع النقد، ووضع المنتخَبات، وكتابة التاريخ، وتأليف المراجع الكبرى في بناء صور الكُتَّاب و/أو أعمالهم، ومشاهدة كيف تتحوَّل هذه الصور إلى واقع. ونحن «نحتاج» أيضًا إلى أن نعرف كيف تقوم إحدى الصور بخلع صورة أخرى، وكيف تتعايش الصور المختلفة للكُتَّاب أنفسهم وأعمالهم وكيف يُناقض بعضها بعضًا.

ونحتاج إلى أن نعرف الغاية المختفية وراء بناء هذه الصور، فلماذا قرَّر فجأةً أهل فنلندا مثلًا أنهم في حاجة إلى ملحمة؟ وهو سؤال يؤدي بنا إلى ساحة أخرى، تُعتبر مجالًا مشترَكًا يُبشِّر بخير كثير؛ ألا وهي ساحة السياسات الثقافية، والتي تتمثَّل في سياسات الترجمة وإعادة الكتابة. ولا حاجة بنا إلى أن نقول إن صورة واضع هذه السياسات تَبرُز بوضوح هنا، خصوصًا عندما يكون واضعها دولة «شمولية» تُحاول أن تخلق صورة شاملة لنفسها مستعينةً بالصور الجزئية التي تبنيها. والعامل المهم الآخر في هذا الصَّدَد هو الصِّيت النسبي للثقافات، مثل الثقافة الرومانية العريقة في مقابل الثقافة الإنجليزية في زمن درايدن، مقارنةً بالوضع الراهن الذي أصبحت الإنجليزية تشغل فيه موقع اللغة ذات الصيت الداوي في العالم.

كما نحتاج أيضًا إلى أن نعرف المزيد عن النصوص التي تُشكِّل الرأسمال الثقافي للحضارات الأخرى، ونحتاج إلى أن نعرفها بطرائق تحاول أن تتغلب على «قُبْلة الموت» التي «تطبعها» المُثاقَفة من خلال التماثُل، أو أن تتحاشى هذه «القُبْلة»! فالشِّعر الياباني من نوع «هايكو» لا ينتمي لجنس الإبجرام المعروف، والروايات الصينية لها قواعدها الخاصة، ولا ينبغي اختزال الشبكات النصية والفكرية للحضارات الأخرى بحيث تتفق مع نظائرها في الغرب.

ونحتاج إلى أن نكتشف كيف نترجم الرأسمال الثقافي للحضارات الأخرى بطريقةٍ تحفظ على الأقل جزءًا من طبيعته الخاصة، من دون أن نُخرج له ترجمات لا تُوفِّر إلا أقل القليل من المتعة والتسرية إلى الحد الذي يجعل جاذبيته مقصورةً على من يقرءونه لأسباب مِهنية. وربما يكون هذا مجالًا يحتاج إلى تعاوُن أشكالٍ مختلفة من إعادة الكتابة، فلنا أن نتصور النص المترجَم، مسبوقًا بمقدمة طويلة تتكفَّل بتبيان كيف «يعمل» النص الأصلي وحده، وفقًا لعناصره الخاصة، في إطار شبكته الخاصة، لا أن نقول للقرَّاء فقط ما «يُشبهه» هذا النص أو ما «أقرب ما يشبهه» هذا النص في ثقافات هؤلاء القرَّاء. ومن الأرجح أن تنتهي بنا هذه المحاولة إلى مواجهة حدود الترجمة، وهي مواجهة ضرورية؛ إذ كيف يتسنَّى لنا، من دون هذا التحدِّي، أن نتجاوز هذه الحدود يومًا ما ونُواصل التقدم؟

الفصل الأول

التفكير الصيني والغربي عن الترجمة

أندريه ليفيفير

سأحاول في الصفحات التالية مقارنة التفكير الصيني بالتفكير الغربي عن الترجمة. ومن الواضح أن معرفتي بالمداخل الغربية تفوق إلمامي بالتفكير الصيني في الموضوع، ولكن ما يُهِمُّني أساسًا هنا هو الترجمة نفسها في إطارها التاريخي؛ وذلك — على وجه الدقة — بسبب تزايد عدد الكتب التي تصدر حاليًّا عن تاريخ الترجمة؛ ومن ثم فنحن نستطيع الآن الابتعاد عن المَدخل المعياري الذي أعاق رؤيتنا للترجمة زمنًا طويلًا.

وكانت الثقافات المختلفة تميل إلى قبول مسألة الترجمة على عِلَّاتها، أو بالأحرى قبول تقنية الترجمة التي كانت شائعة في مرحلةٍ ما من مراحل تطورها كقضية مُسلَّم بها، ومعادلتها بالترجمة في ذاتها. وتُبيِّن الكتب التي تتناول تاريخ الترجمة في الغرب بوضوحٍ متزايد أن تقنية الترجمة في الثقافات الغربية قد تغيَّرت مِرارًا على مَرِّ القرون، وأن ما كان مقبولًا باعتباره أمرًا «واضحًا» في وقت معيَّن لم يكن يزيد في الواقع عن مرحلة عابرة. والمسألة المهمة هنا هو أن التحوُّلات والتغيُّرات في تقنية الترجمة لم تحدث بصورة عشوائية، بل كانت ذات صلةٍ وثيقة بالطريقة التي توصَّلَتْ بها الثقافات المختلفة، في أوقات مختلفة، إلى قبول ظاهرة الترجمة، والتحدي الذي يُمثِّله وجود «الآخر»، والحاجة إلى اختيار استراتيجية واحدة من بين العديد من الاستراتيجيات الممكنة للتعامل مع ذلك «الآخر». وهكذا بدأنا أخيرًا نرى المناهج المختلفة للترجمة، إلى جانب المداخل المختلفة لممارسة الترجمة، باعتبارها عارضةً لا دائمة، ومتغيرة لا ثابتة؛ لأننا بدأنا ندرك أنها قد تغيَّرت فعلًا على مَرِّ القرون. ومن المفارَقات أننا إذا قبِلنا أن الترجمة عارضة، فسوف نستطيع أن نُلقيَ الضوء على الموقع الذي كانت تشغله على الدوام في تطور الثقافات بل في تعريف الثقافات نفسها. بل سوف يسهُل علينا أن ندرك تلك الطبيعة العارضة

عند مقارنة مجموعتين من التقاليد بعضهما بالبعض، فإن مثل هذه المقارنة في اعتقادي قادرة على إلقاء الضوء لا على المجموعتين وحسب، بل أيضًا، في آخر الأمر، على ظاهرة الترجمة نفسها.

ولن أناقش فيما يلي نشاط الترجمة؛ أي العملية الفعلية التي تؤدي إلى إنتاج نصوص مترجَمة في المجال الذي تُحدِّده اللغتان، الصينية والإنجليزية، ولكنني سوف أنظر فيما أودُّ أن أسميه «الممارسة الترجمية» في التقاليد الصينية والإنجليزية. وأقصد بالمصطلح المذكور الممارسة التي تضمُّ إلى ذاتها النشاط الفعلي للترجمة وتتكامل معه، ولكنها تسبق ذلك النشاط بوضع خطوط إرشادية معيَّنة، سواء اتَّبَعها المترجمون الأفراد أو لم يتَّبِعوها؛ فهذه الخطوط الإرشادية من ثمار التفكير حول عملية الترجمة داخل ثقافة من الثقافات، و«الممارسة الترجمية» تَعقُب عملية الترجمة، ما دامت تنهض بدورٍ في استقبال النصوص المترجَمة في الثقافة أو في الثقافة التي تقصدها هذه النصوص.

ونقول باختصارٍ إن «الممارسة الترجمية» تُمثِّل إحدى الاستراتيجيات التي تبتكرها إحدى الثقافات للتعامل مع من تعلَّمْنا أن نسميه «الآخر». وهكذا فإن وَضْع استراتيجية ترجمية يُقدِّم إلينا أيضًا مؤشِّرات صالحة عن نوع المجتمع الذي يتعامل المرء معه. فإن الصين — على سبيل المثال — لم تَضَعْ استراتيجيات ترجمية إلا ثلاث مرات في تاريخها؛ فكانت المرة الأولى ترجمة الكتب البوذية المقدسة في الفترة الممتدَّة تقريبًا من القرن الثاني إلى القرن السابع للميلاد، والثانية ترجمة الكتب المسيحية المقدسة ابتداءً من القرن السادس عشر للميلاد، والثالثة ترجمة قدر كبير من الفكر الغربي والأدب اعتبارًا من القرن التاسع عشر. وهذه الحقيقة ذات دلالة معيَّنة على صورة «الآخر» المُهَيمِنة على الحضارة الصينية؛ ألا وهي أن «الآخر» لم يكن يُعتبَر ذا أهمية كبيرة. ولم تكن الصين حالة فريدة في هذا الصدد، كما كان يُتوهَّم أحيانًا؛ فأمامنا مثال أشد تطرُّفًا ألا وهو اليونان القديمة التي لم تكن تُبدي أي اهتمام بـ «الآخر» ولم تَضَعْ أية أفكار عن الترجمة ولم تُترجِم شيئًا يُذكَر على الإطلاق.

وإذا شئنا وَضْع تعميم أوَّليٍّ وأبعد ما يكون عن القَطْع قلنا: إن الثقافات التي ترى أنها ثقافات رئيسية في العالم الذي ترثه لن تتعامل كثيرًا مع «الآخرين» — على الأرجح — إلا إذا أُرغمت إرغامًا، وقد أُرغمت اليونان على ذلك عندما غزاها الفُرس أوَّلًا ونجحت في صد الغُزاة؛ ومن ثم استطاعت أن تتجاهلهم وحسب، ثم أُرغمت على ذلك عندما احتلَّتْها جيوش الرومان، وهو ما لم تكن تستطيع تجاهله. ولكن اليونان لم تتعرَّض إذ ذاك لمعاناةٍ كبيرة

لأن الفاتحين كانوا يُعلون من قيمة لغتها وثقافتها. وقد اضطرَّ الصينيون إلى التعامل مع «الآخر» بسبب انتشار البوذية، وهي التي لم تكن تُمثِّل تهديدًا لنسيج المجتمع. وكان من الممكن — من ثم — التكيُّف الثقافي معها بالشروط التي وضعها المجتمع الصيني الذي استقبلها، وهو ما يتَّضح لنا لا من أسلوب الترجمة وحسب، بل أيضًا، وبصورة أوضح، من حقيقة أن المفاهيم «الطاويَّة» [وهي إحدى الديانات الصينية الثلاث القديمة] قد استُخدِمَت في الترجمات ابتغاء التكيُّف الثقافي مع المفاهيم البوذية. ولم تختلف القصة اختلافًا كبيرًا في القرن التاسع عشر؛ إذ استطاع المترجمان يان فو، ولين شوه مواصلة الترجمة إلى اللغة الصينية الكلاسيكية، متَّبِعين التقاليد التي وضعها أسلافهما، والترجمة بالمناهج الخاصة بهما. ولكن إلغاء اللغة الصينية الكلاسيكية باعتبارها لغة التخاطب بين المسئولين، والأدباء والمثقَّفين، وما صاحبَ ذلك من ازدياد النفوذ الغربي في الصين جعل من المُحال تطبيق استراتيجية التثاقف المذكورة في القرن العشرين.

والثقافات التي لا تُبدي اهتمامًا كبيرًا بالآخر ليست وحسب ثقافات ترى نفسها رئيسيةً في هذا الوجود. بل إنها أيضًا ثقافات تتمتَّع بالتجانُس النسبي، كما تُثبِت ذلك حالتا الثقافتين اليونانية والصينية الكلاسيكيَّتين؛ فالثقافات المتجانسة نسبيًّا تميل إلى اعتبار أسلوبها في العمل الأسلوب الوحيد «بطبيعة الحال»، وهو ما يصبح بطبيعة الحال أيضًا «أفضل» أسلوب عند المواجهة مع أساليب أخرى، وحين تقوم أمثال هذه الثقافات باستعارة أية عناصر من خارجها، فإنها — من جديد — تُضفِي عليها طابعها الخاص دون تردُّدٍ كبير أو مراعاةٍ لقيود كثيرة. وعندما تُترجِم اللغة الصينية نصوصًا كتبها «الآخرون» خارج حدودها، فإنها تترجمها حتى تحُلَّ النصوص المترجَمة محلَّ ما تُرجِمَت منه وحسب؛ أي إن الترجمات تشغل مكان الأصول. وتُعتبر الترجمات أصولًا في الثقافة إلى الحد الذي تختفي فيه الأصول خلف الترجمات، ومن أسباب ذلك التي لا يُستهان بها أن العديد من المشاركين في الثقافة الصينية لا يعرفون لغة الأصل أو لغاته، وهو ما كان يُضفِي صعوبةً بالِغة حتى على التحقُّق مما كان المترجمون يفعلونه في الواقع.

وتتعلَّق قضية تَجانُس إحدى الثقافات أيضًا بعدد المشاركين في هذه الثقافة. كما تتعلَّق — وبنفس درجة الأهمية — بأسلوب وصفِنا لهذه الثقافة. ونرى مرة أخرى أن أوجُه التشابه بين الثقافتين الصينية واليونانية الكلاسيكيَّتين تُفيدنا في هذا الصَّدَد. فعلى امتداد تاريخ الصين، وحتى بداية القرن العشرين، كان عدد الذين يشاركون فعلًا في الثقافة المكتوبة صغيرًا، ومن شأن ذلك أيضًا المساعدة على إيضاح سبب السهولة النسبية

في الحفاظ على معايير مُوحَّدة لما يُعتبَر مقبولًا لدى ذلك الجمهور، وأيضًا بالنسبة لأسلوب الكتابة والألفاظ المستخدمة. ففي اليونان الكلاسيكية، كما هو معروف، كانت أعداد العبيد تفوق إلى حدٍّ بعيد أعداد الرجال الأحرار (ولم تكن النساء مُدرَجةً في هذا فعلًا) الذين يشاركون في الثقافة المكتوبة. ولكن جماهير القرَّاء تطورت بصورة مختلفة في الصين والغرب؛ فعلى امتداد تقلُّبات التاريخ استمرَّ اتِّساع هذه الجماهير في الغرب، على عكس الصين.

وليس من المدهش إذن — على ضوء ما ذُكر آنِفًا — أن نشاط الترجمة قد نشأ في الغرب في ثقافات غير متجانسة، بل كانت تتَّسِم بالانقسام الداخلي — في الواقع — بسبب الاختلافات اللغوية، أو بسبب درجات معيَّنة من الثُّنائية اللغوية. ومع ذلك ففي التقاليد الغربية والصينية جميعًا، بدأ نشاط الترجمة، فيما يبدو، بالترجمة الفورية للُّغة المنطوقة، لا الترجمة التحريرية للنصوص المكتوبة. وهذا مهم لسببين على الأقل؛ الأول — وإن لم يكن الأهم — أن نشاط الترجمة لم تكن له أصول في ترجمة النصوص المقدسة أو حتى النصوص الأدبية، ولكن في ترجمة التواصل الشفاهي المتعلق بالتجارة. وهذه الحال تؤكد دور المفسِّر (وهو الاسم الذي سوف نُطلِقه على المترجم مؤقَّتًا) باعتباره شخصًا أو وسيطًا، كما تؤكد أهمية الموقف الفعلي الذي يحدث فيه التفسير.

وعلى مستوى نشأة الترجمة في التقاليد الصينية والغربية. كان التواصل مباشرًا وردُّ الفعل فوريًّا إلى درجة أكبر مما حدث في حالات الترجمة اللاحقة. كان المهم أن يفهم المتحدثان بعضهما بعضًا. وكان المترجم التحريري/الفوري يعتبر أنه أنجز مهمته بنجاح حين يجد أن هذا التفاهم قد وقع فعلًا. وكان من اليسير على المترجم الفوري، بطبيعة الحال، أن يقيس مدى الفهم في أي موقف. وكان أيسر ما يمكن في مواقف المعاملات التجارية، ولم يكن المترجم الفوري يملك في حالات كثيرة، إن أراد النجاح في عمله، أن يترجم ترجمة حرفية؛ أي كلمة بكلمة، وفي معظم الحالات كان يقتصر على نقل خلاصة ما يقوله المشارك في الحديث إلى المشارك الآخر؛ فكان يُعدِّل الموازين والمكاييل بهدوء، ويعدل التوقعات الثقافية دون جَلَبة. ولا عجب إذن في أن يبني المترجمون الفوريون لأنفسهم في تلك الأيام، كما لا يزالون يفعلون الآن، حشدًا من العملاء استنادًا إلى صيتهم، وهو الذي يستند بدوره إلى نجاح أدائهم. ولكن الجانب المهم في هذا هو أن العميل لا يستطيع حقًّا أن يحكم على جودة الأداء، بل على نتيجته فقط؛ فالمترجمون الفوريون الذين ساعدوا على إبرام صفقةٍ رابحة مترجمون ممتازون، بغضِّ النظر عن مدى تشويههم لما قيل في الواقع.

ولا تزال بعض آثار ذلك الموقف القديم من المترجمين قائمةً في عبارة هوراس المشهورة fidus interpres المستخدمة في كتابه فن الشعر حيث لا تعني الصفة fidus «الأمين مع الأصل أو حتى مع صياغة الأصل»، على نحو ما فُسرتْ به على ضوء التطورات اللاحقة، بل تُفيد معنًى قريبًا من «يُعتمَد عليه؛ أي شخص لا يخذلك».

ولم يكن يُتاح في عملية الترجمة الأولى المذكورة وقتٌ يكفي للتصحيح، أو لاحتمال العذاب في الترجمة، فما إن تُنجَز الترجمة حتى ينتهي الأمر، وكان يُنظَر إليها باعتبارها عارضة وتعتمد على موقف معيَّن. لم تكن تحفر في الحجر، ولا تنقش في الصلصال، على نحو ما تحوَّلت إليه في الحضارة السومرية والأكادية.

والحُجَّة التي أسوقها تقول إن التقاليد الصينية والغربية قد تطوَّرت مبتعدةً عن موقف الترجمة الفورية الأولى في اتجاهين يختلفان اختلافًا شاسعًا. وربما كانا يتناقضان تناقضًا تامًّا؛ إذ إن التقاليد الصينية — وهي التي أسمح لها بأن تنتهي، في حدود ما يرمي إليه هذا البحث، بترجمات المترجمَين يان فو ولي شوه في القرن التاسع عشر — كانت تميل، بصفة عامة، إلى البقاء قريبًا من حالة الترجمة الفورية. وهكذا فإنها تُولِي أهميةً أقل نسبيًّا للترجمة «الأمينة» التي غَدَتْ من الأفكار الرئيسية في التفكير عن الترجمة الذي نشأ في الغرب.

ولا شك أن ابتعاد الغرب بهذه الصورة الجذرية عن موقف الترجمة الفورية له أسباب كثيرة، ويُورِد فيرمير في تاريخه للترجمة في الغرب ثلاثة أسباب؛ أولها أن المجتمع الذي نشأت فيه الترجمة في الغرب، المجتمع السومري والأكادي، كان ثنائيَّ اللغة بدايةً، وغير متجانس. وكانت الحضارة السومرية التي ازدهرت مبكِّرًا من نحو منتصف الألف الثالث قبل الميلاد، سرعان ما سقطت (ولم تقم لها قائمةٌ بعد عام ٢٠٢٤ق.م. تقريبًا) على أيدي الأكاديِّين. ولكن اللغة السومرية استمرَّت تُستخدَم زمنًا طويلًا بعد ذلك باعتبارها اللغة التي كُتِبَتْ بها النصوص المقدسة، واللغة المستعملة في نقل المعلومات. ومن ثم كانت الحاجة إلى الترجمة واضحة. ولكن الترجمة لم تكن سهلة؛ لأن اللغة السومرية التي لم يربطها الباحثون بأية لغة معروفة أخرى، واللغة الأكادية، وهي من اللغات السامية، كانتا تختلفان اختلافًا شاسعًا. ولم يكن ذلك حال الصينية الكلاسيكية وصورها غير المعتمدة، ولا حال شتَّى اللهجات المنطوقة في اليونان إبَّان العصر الكلاسيكي.

ومن جديد نرى أن القضية تتعلق بما هو أكثر من مجرد الاختلاف بين اللغتين ودرجة الصعوبة في الترجمة. فلمَّا كانت اللغتان، على الرغم من اختلافاتهما، قد استمرَّ

استعمالهما جنبًا إلى جنب. ولَمَّا كانت اللغة السومرية قد استمرَّ اعتبارها اللغة ذات الصِّيت والمهابة، في حين أن اللغة الأكادية كانت الأكثر استعمالًا في شئون الحياة اليومية، فإن الأصول السومرية للترجمات الأكادية لم تختفِ اختفاءً كاملًا من الوعي بالثقافة كلها؛ فالواقع أن العكس هو الذي حدث؛ إذ ظل الأصل دائمًا قائمًا باعتباره المحك «اللازمني»، وظل يتميز بالمرتبة العليا والطابع الكهنوتي الخاص كلما قُورِنَت الترجمة بالأصل. ويقول فيرمير إن الترجمة لم يُقصَد بها في يومٍ من الأيام أن تحلَّ محلَّ الأصل، بل مجرد استكماله، وذلك فقط بالنسبة للذين لا يستطيعون قراءة الأصل. وقد أسهمت هذه الحقيقة في الحكم بمرتبة اجتماعية وثقافية منخفضة على الترجمة والمترجم.

ولكن هذا القول يحتاج إلى بعض التعديل، فما دامت الترجمة في معظم حالاتها فورية، فإن المترجم/المترجم الفوري كان يعرض مهاراته علنًا، ويتمتَّع بمكانة اجتماعية عليا، لسببٍ لا يُستهان به وهو قدرته على التحول من لغة إلى لغة أخرى؛ ومن ثم على التلفُّظ بحروف لا بد أنها بدت قريبة من التعاويذ السحرية في أسماع الذين لا يعرفون اللغة أو اللغات التي يتكلمها في لحظة من اللحظات. ولا بد أنهم كانوا يُنزلونه منزلةً قريبة على الأقل من منزلة السحرة إن لم يُنزلوه فعلًا منزلة الساحر. ولم تنخفض مكانة المترجم في الغرب إلا بسبب نشأة مفهوم الترجمة الأمينة، وهو الذي أوجد مفهوم الترجمة باعتبارها تغيير الشفرة اللغوية. ومن اليسير أن ندرك السبب؛ ألا وهو أن كل فرد يستطيع مضاهاة الكلمات اعتمادًا على القوائم ثنائية اللغة. ولكن النص المترجم ظلَّ دائمًا، منذ أيام الحضارتين السومرية والأكادية ما يسميه الألمان Fremdköreper أي الجسد الغريب في اللغة المستقبِلة له؛ لأنه كان يتميز دائمًا بأنه ترجمة، كما ظل الأصل أيضًا جسمًا غريبًا، على الدوام، في الثقافة كلها؛ لأنه ظلَّ بعيدًا عن أفهام معظم الناس الذين كانوا، على أية حال، منتمين إلى تلك الثقافة.

وقد يبدو التشابه مع الصين خلَّابًا للوهلة الأولى، ولكنه تشابهٌ سطحيٌّ في أحسن حالاته، للأسباب المذكورة آنِفًا. وأما التشابه الحقيقي فهو أولًا مع العصور الوسطى الأوروبية، وثانيًا مع أوروبا، وبعدها مع بقية العالم — تدريجيًّا — بعد عصر النهضة. ففي العصور الوسطى كانت اللاتينية تشغل مكانةً شبيهة باللغة السومرية؛ أي لغة الصِّيت والمهابة. وكانت شتَّى اللهجات القومية المحلية، التي كانت تُسمَّى آنئذٍ أيضًا vernaculars أي اللهجات العامِّية، والكلمة تعني حرفيًّا «لغات العبيد»، وهو ما يُفصِح بوضوح عن مكانتها الثقافية المُضمَرة، تشغل موقعًا شبيهًا بموقع اللغة الأكادية. وأما

بعد عصر النهضة وفي القرون التالية فلم تَعُد اللاتينية لغة الصِّيت والمهابة، وتدريجيًّا حلَّت محلَّها اللغة الفَرنسية أولًا، ثم الإنجليزية. ولكن المعادلة الأساسية ظلَّت كما هي، خارج فرنسا وإنجلترا بطبيعة الحال.

ولكننا نجد وجهًا آخر للتشابه ينطبق على الصين، مثلما ينطبق على الحضارة السومرية/الأكادية وعلى أوروبا في العصور الوسطى وما بعد عصر النهضة. ففي كل ثقافة من هذه الثقافات كانت توجد طبقة من «المتأدِّبين» — كانت تقتصر أولًا على الكُهَّان، ثم غدت تضمُّ الكُهَّان والنُّسَّاخ ومن يمكن أن نُطلق عليهم اليوم، بصفة عامة و«نوعية» صفة «المثقفين»، وهم الذين كانت لهم مصالح مكتسبة في الاحتفاظ بلغة الصِّيت والمهابة لأنفسهم لأنها كانت تُمكِّنهم من الوصول إلى السلطة، وإبعاد تلك السلطة عن الغالبية العظمى الذين لم يكونوا يتمتَّعون بالمقدرة ذاتها. وأما الاختلاف الأكبر فهو أنه بينما انهار النظام السومري/الأكادي بعد نحو عشرة قرون، وانهارت شتَّى النُّظُم الأوروبية بسرعة أكبر، فإن النظام الصيني ظلَّ صامدًا فترة أطول كثيرًا؛ إذ كُتِب له البقاء بعد انهيار أشكال منفصلة من التنظيم السياسي، مثل نُظُم الأسرات الحاكمة، وظلَّ في هيمنته حتى بداية القرن العشرين.

ويجوز لنا أن نقول إنه بينما تمكَّن النظام الصيني الذي كان يكفل الهيمنة السياسية والثقافية للغة الصِّيت والمهابة حتى مطلع القرن العشرين بالصورة نفسها إلى حدٍّ ما، حتى انهار فجأةً من الداخل، فإن محاولات قيام نظام مشابه في الغرب لم تلقَ إلا نجاحًا يزداد تضاؤله باطِّراد. وعلى الرغم من أن الكنيسة الكاثوليكية الرومانية حاولت أن يكون الكتاب المقدس، وهو نصها المقدس، غير متاح بغير اللغة اللاتينية في أوروبا الغربية، فقد ظهرت ترجمات جزئية له بعِدَّة لغات قومية في نحو عام ١٠٠٠م، مما طعن في هيمنة اللغة اللاتينية. ولم تكن اللغات التي خَلَفَت اللغة اللاتينية في الصِّيت والمهابة مثل الفرنسية والإنجليزية تتمتَّع بسلطة تحديد توزيعها إلى أي درجة تُقارب سلطة اللغة الصينية الكلاسيكية.

وكان مما أعان الترجمة في الثقافة السومرية/الأكادية أن اللغتين كانتا تستخدمان نظام الكتابة نفسه؛ ألا وهو نظام الحروف المسمارية [الآشورية القديمة] التي اخترعها السومريون، فمجموعة العلامة نفسها كانت تعني «البيت» في اللغتين السومرية والأكادية، ولكنها كانت تُنطَق «جال» بالسومرية، وتُنطَق «بيتو» بالأكادية، وعلى غِرار ذلك نجد أن رقم «٥» يُنطَق إلى هذا اليوم «وو» بلغة ماندارين الصينية ويُنطَق «نج» بالكانتونية الصينية.

ومع ذلك فإن وجود نظام الكتابة المشترَك المُشار إليه نفسه يؤدي بصورة غير مباشرة إلى السبب الأول الذي يُورده فيرمير لابتعاد الغرب ابتعادًا جذريًّا عن حالة الترجمة الفورية؛ ألا وهو ظهور الكلمة المفردة باعتبارها وحدة الترجمة، ويعزو فيرمير هذا الظهور إلى وضع قوائم للألفاظ بالسومرية/الأكادية. ولَمَّا كانت الثقافة السومرية/الأكادية ثنائية اللغة، فقد كانت قوائم الألفاظ المذكورة ثنائية اللغة بطبيعة الحال. وكانت قد وُضعت قبل وَضْع أول معجم صيني، وهو «شوو-وين» الذي وضعه «هسو شو»، بعدَّة قرون. وعلى الرغم من أن قوائم الألفاظ المذكورة كانت مقصورةً على الكلمات المستخدمة في الطقوس الدينية والكلمات اللازمة لنقل المعرفة، فإن تجميعها في ذاته، كان يكفي، حسبما يقول فيرمير، لتركيز الاهتمام بالكلمة بالمعنى الذي ذكرته آنِفًا.

ولكن ظهور الكلمة باعتبارها وحدة الترجمة لم يكن في ذاته مسئولًا عن الانشقاق الجذري بين التفكير الصيني والتفكير الغربي في الترجمة، بقدر ما كان السبب راجعًا إلى ما صاحبَ ذلك من نَزْع الكلمة من سياقها. ومعنى هذا أنه ما إن تُكتَب الكلمة، حتى يتسنَّى لك معادلتها بكلمة أخرى؛ أي إنه ما دام من الممكن تجريدها من الموقف الفعلي الذي يتخاطب فيه متحادثان من خلال مترجم تحريري/فوري فإن من الجائز لهذا المترجم أن يقنَعَ بمجرَّد المقابلة بين الألفاظ، بغضِّ النظر عما إن كانت هذه الألفاظ مناسبةً لمواقعها الجديدة أو لا، ويزيد من ترجيح هذا أنه لن يواجه أي رد فعلٍ مباشر من المتحادثَين، فهما الآن غائبان. وقد يقومان في أفضل الأحوال بانتقاد الترجمة بعد فترة «طويلة»، وهو عاملٌ من شأنه تقليل تأثير رد الفعل في المترجم.

ويقول فيرمير إن السبب الثاني لظهور الأمانة باعتبارها المعيار السائد للتفكير الغربي في الموضوع يكمُن في مُماهاة الوحدة النحوية؛ أي «الكلمة»، بالصورة التي اكتُشِفَت بها في الثقافة السومرية/الأكادية، بالمفهوم الأفلاطوني الذي يُسمَّى «لوجوس»، ولا شك أنه مما ساعدَ على ذلك وأعانه أن تلك الوحدة النحوية أي «الكلمة»، كان يُشار إليها في اللغة اليونانية الكلاسيكية بلفظ «لوجوس» أيضًا. ويقول فيرمير «طرح المدلول الذي تُستعمَل الكلمة في الإشارة إليه «موضوعيًّا» باعتباره شيئًا لا يتغير؛ أي باعتباره العنصر الثالث أو الوسيط في المقارنة، وهو ما كان يُسمَّى tertium comparationis الذي يظلُّ كما هو متجاوزًا جميع اللغات المفردة. وهكذا أصبحت الترجمة تحويلًا للشفرات اللغوية.» (فيرمير، ١٩٩٢م).

وهكذا أصبحت الترجمة في الغرب تنحصر في تحويل الشفرات اللغوية بصورة مستقلة عن أي موقف معيَّن، وبغضِّ النظر عن أي قرَّاء معيَّنين، بدرجةٍ زادت كثيرًا

عن حالها في الصين في أي يوم من الأيام، حيث يستمر ما يسميه فيرمير «بلاغة التفكير الوظيفية» (فيرمير ١٩٩٢م)؛ فالمترجمون الصينيون كانوا يترجمون واضعين جمهورًا معيَّنًا نُصْبَ أعينهم. وكانوا يُكيِّفون ترجماتهم بلاغيًّا لتُناسِب ذلك الجمهور. وربما وجدنا أنصعَ مثالٍ على الجانب السلبي لهذا المنهج في عبارة «يان فو» الشهيرة التي تقول إنه لو قُدِّرَ للذين لم يقرءوا الكلاسيكيات الصينية أن يقرءوا ترجماته لها فلن يفهموها، وإن كان ذلك «عيب القرَّاء، ولا ذنب للمترجم في هذا» (فيرمير ١٩٩٢م) لأن هؤلاء القرَّاء ليسوا القرَّاء الذين صاغ المترجم ترجماته بلاغيًّا من أجلهم، ومما له دلالته أن وجود هؤلاء القرَّاء يعني اتِّساع نطاق الجمهور عما كان عليه قرونًا عديدة.

وإذن فإن فكرة «لوجوس» الأفلاطونية أدَّت إلى تخفيض قيمة «المُلاءَمة»، أو ما كانت بلاغة الأسلاف في الغرب الكلاسيكي تُسمِّيه to prepon باليونانية، وهو ما ينهض بدورٍ كبير إلى حدٍّ ما في كتاب فيرمير، ويعني «كل ما هو ملائمٌ لموقف معيَّن». والمعنى المُضمَر عدم وجود حقيقة «مُطلَقة»، وأن الحقيقة دائمًا، على الأقل إلى درجة معيَّنة، تتوقَّف على الموقف الراهن، أو إن شئنا التعبير عن ذلك بمصطلح علم اللغة قلنا إنه إذا كانت للألفاظ مَعانٍ يمكن تثبيتها في قوائم للألفاظ فإن هذه الألفاظ لا تكتسب معانيها الفعلية إلا في موقفٍ معيَّن.

وزاد من تدعيم تركيز الغرب على الكلمة تحوُّلٌ آخر لمفهوم «لوجوس» الأفلاطوني؛ أي تحوُّله من مفهومٍ تجريدي إلى صورة مُجسَّدة؛ إذ إن «الوسيط الثالث» أي tertium comparationis المجرَّد قد اندمج في مفهوم «يهوه» العبراني، وأتى زمن الإيمان بالإله المسيحي.

ولا بد من تأكيدنا الشديد أن الإله المسيحي، مثل نظيره العبراني، يتمتَّع بالرحمة وبالصرامة في الوقت نفسه؛ ومعنى ذلك استحالة الاستهانة بغضبه، خصوصًا من جانب المترجمين الذين يحاولون ترجمة كلماته المكتوبة في النصوص المقدسة. وهكذا فإن السلطة القصوى التي ينبغي على المترجم الغربي للنصوص المقدسة أن يعمل حسابها سلطة الإله نفسه، والسلطة التي لديه لا تقتصر على سلطة الحياة والموت، ولكنها سلطةٌ تتجاوز الموت نفسه ويمكن أن تُدخِله الجنة أو تُلقِيه في الجحيم. وغنيٌّ عن البيان أن «الحضور الأقصى» وراء النصوص المقدسة البوذية؛ ألا وهو البوذا نفسه، يختلف اختلافًا شاسعًا عن الإله المسيحي في هذا الصَّدَد. وربما كان ذلك قادرًا، إلى حدٍّ ما، على أن يُوضِّح لنا لماذا يقِلُّ التفكير الصيني عن الترجمة عن نظيره المسيحي في الشعور بالقلق والإحساس

بالذنب، فلقد تعلَّم مترجمو الكتب البوذية المقدسة في وقتٍ مبكِّر أن يتعايشوا مع الواقع الذي يقول: إن ترجماتهم من صُنع البشر وإنها لن تصل إلى الكمال بالضرورة، ولا نجد ما يُقارب هدوء البال المذكور نفسه على الإطلاق في التفكير الغربي عن الترجمة.

كان يوزيبيوس هيرونيموس (القديس جيروم) يؤمن إيمانًا راسخًا، مع أسلافه ومَن ينتقصون من قدره، بأن الكتب المقدسة التي يترجمونها كانت مُوحًى بها من الإله نفسه. وكانت من ثَمَّ صحيحةً لا يرقى إليها أدنى شك، ويجب أن تُترجَم إلى اللغة المستهدَفة دون تغييرٍ إن شئنا المثالية، أو بأقل تغييرٍ ممكن في الواقع العملي. فإذا قبِلنا هذا الكلام بمعناه الحرفي، وهو المعنى الذي ظلَّ سائدًا في الغرب ردحًا طويلًا من الزمن، وقَطْعًا في ترجمة الكتاب المقدس التي أصبحت بدورها المِحَكَّ الذي تُقاس به شتَّى أنواع الترجمة الأخرى، وجدنا أنه يُمثِّل مطلبًا مستحيل التحقيق.

وقد يُفسِّر لنا هذا سبب نغمة الاعتذار الأساسية التي نجدها في الكثير من المقدمات المُرفَقة بالترجمات في التقاليد الغربية؛ فلقد شهدنا مترجِمًا بعد مترجم يبدأ بإقرار استحالة المهمة التي سيقوم بها، ثم ينتقل إلى الإفراط في الاعتذار عن عجزه عن أداء هذه المهمة المستحيلة.

وهذا التعارض الجوهري بين التراثَين هو الذي مكَّن التفكير الصيني عن الترجمة من وَضْع نصوصه الأصلية في سياقها التاريخي، بطرائقَ لم يتمكَّن التفكير الغربي عن الترجمة من تحقيقها يومًا ما، ما دامت ترجمة الكتاب المقدس قائمةً في المجال اللاهوتي، ولن نجدَ في المراحل المبكِّرة للتقاليد الغربية عبارةً تُرجِع صدى عبارة «داو آن» التي تقول إن على «القديس أن يُقدِّم مواعظه وفقًا لأعراف زمانه؛ فالأعراف تتغير على مَرِّ الزمن» (الكتاب ٥٥، ٥٢).

ولهذا السبب نفسه، كان من المحال، دون مبالغة، أن يُحاكي القديس جيروم استراتيجية المترجمين الصينيين للكتب البوذية المقدسة، وهي التي كانوا يُطبِّقونها منذ أيام «زي قيان»؛ أي باستعارة بعض المفاهيم من كتابات «لاوتسو» [مؤسس الطاويَّة] ابتغاءَ التكييف الثقافي للمفاهيم البوذية عند نَقْلِها إلى اللغة الصينية، حتى وإن كان بعض آباء الكنيسة الآخرين قد سبقوه إلى أداء شيءٍ مشابه إلى حدٍّ بعيد، عندما حقَّقوا (ما كانوا يرجون أن يكون) مزيجًا متوازنًا بين التقاليد البازغة للمسيحية، على نحو ما وضعها القديس بولس والمسيح نفسه، وبين الفلسفة اليونانية التي كانوا يألفونها منذ طفولتهم. وكانوا يُقدِّمون ذلك في صورة تعليق، أو بحث، أو صورةٍ أخرى من صور

الكتاب حول النص، ولكنهم لم يكونوا يتصوَّرون قطُّ أن يفعلوا ذلك في نطاق الترجمة؛ إذ إن ذلك يمكن اعتباره تغييرًا في النص، خصوصًا بعد أن ثبتت الصورة المعتمَدة لنص الكتاب المقدس. ولم يكن ذلك قد سبق قيام «داو آن» بتثبيت النص المعتمَد للنصوص البوذية المقدسة بزمنٍ طويل.

ولا يُفهَم من كلامي، بطبيعة الحال، أن أي مترجم في الغرب يقوم الآن بترجمة الشعر أو دليل استعمال الكمبيوتر وقد وضع في ذهنه صورةً للإله المنتقم الجبار، أو أن نظيره الصيني يشعر باطمئنانٍ أكبر عند أدائه المهمة نفسها لأنه واثقٌ أن البوذا سوف يُبدي الرحمة آخر الأمر قبل الموت أو بعده. ولكنني أقول إن هذه المواقف كانت من بين عوامل متعدِّدة قائمة في أصل التفكير في الترجمة في الصين وفي الغرب، وبأنها كانت ذات تأثير في تشكيل تقاليد التفكير في الترجمة، وبأنها لا تزال تحيا، مهما يكن طابعها العلماني اليوم، في جانبٍ كبير من التفكير حول الترجمة اليوم.

فلْنُنْعِم النظر الآن في ترجمة الكتب المقدسة، في الصين وفي الغرب، ألا وهي ترجمة النصوص البوذية المقدسة إلى اللغة الصينية، وترجمة الكتاب المقدس إلى اللاتينية من المصادر اليونانية، والعبرية، وهي التي قام بها القديس جيروم.

فإذا بدأنا بمنهج الترجمة، وجدنا أن أول اختلافٍ واضح بين المشروعَين هو أنه عندما تُرجِمَت النصوص البوذية أول مرة إلى اللغة الصينية، لم تكن تتوافر نصوصٌ مكتوبة تُذكَر. وأما النصوص المتوافرة فكان من الممكن أن تكون قد كُتِبَت بلغات آسيا الوسطى واللغات الهندية مثل السنسكريتية، واللغة التي كانت مكتوبة هنا أقل أهميةً من الحقيقة الساطعة التي تقول إن الوسيط المستعمَل في نقل النصوص المقدسة يرتبط ارتباطًا لا تنفصم عُراه بما أسميته الترجمة الفورية، على الرغم من أن النصوص التي تُلقَى على السامعين قد كُتِبَت بعد ذلك في مرحلة التسجيل للترجمة الفورية. وأما جيروم فقد كان يعمل استنادًا إلى وثائق مكتوبة، ووجد نفسه في موقف الترجمة التحريرية منذ البداية. ومن الواضح أن التمييز بين الحالين لم يستمر، كما أن الفصل بينهما لم يكن حاسمًا؛ إذ إن النصوص المكتوبة للكتب البوذية المقدسة أصبحت متاحة، تدريجيًّا، للترجمة إلى اللغة الصينية، ولكن حُجَّتي تقول، من جديد. إن المحاولة الأولى لأداء شيءٍ ما لا بد أن تُنشِئ تقليدًا، وإن هذه التقاليد تُعتبر من أسباب الاختلاف بين التفكير حول الترجمة في الصين وفي الغرب.

وربما كان أنصع اختلافٍ بين التُّراثَين يتمثَّل في التعارض ما بين «الأمانة» و«الحرية» في الترجمة، وهو الذي ابتُلِيَ به التفكير الغربي في الموضوع منذ عهد شيشرون، ولم تُؤَدِّ

ترجمة الكتاب المقدس إلا إلى تَفاقُمِه، وهو الذي تخلو منه التقاليد الصينية، فيما يبدو، إلى حدٍّ بعيد. وكانت الترجمات الأولى للنصوص البوذية المقدسة إلى اللغة الصينية تتميز، بطبيعة الحال، بما يُشار إليه بتعبير الأسلوب «البسيط»، أو «وين». ولكن السبب الأساسي كان يرجع إلى أن أوائل المبشِّرين البوذيين، مثل «آن شيجاو» وهو من قبيلة بارثيا، ومثل «زي لوجياتشان»، من قبيلة سقيثيا، الذين ترجموا تلك النصوص، لم يكونوا يُجيدون اللغة الصينية الإجادة المطلوبة.

وربما كانت أكبر مُفارَقةٍ تكشف عنها المقارنة بين أسلوبَي التفكير حول الترجمة، وهي أن الأسلوب البسيط، «وين»، الذي تخلَّى عنه المترجمون الصينيون بعد جيلٍ واحد، أو بعد جيلَين على الأكثر، يشبه الأسلوب الذي استخدمه يوزيبيوس هيرونيموس في ترجمته للكتاب المقدس، فهي ترجمةٌ زاخرة بنقل صور الكلمات من العبرية كما هي، وبأبنيةٍ للجُمَل على غِرار أبنيتها في اليونانية، وإلى حدٍّ أقل في العبرية. وكانت هاتان على وجه الدقة الظاهرتَين الترجميَّتَين اللتَين اختَفَتَا من الترجمات إلى اللغة الصينية بمجرَّد أن تولَّى الصينيون أنفسهم القيام، أساسًا، بالترجمة، وذلك منذ عهد «زي قيان». وأما بعد عهد «زي قيان» فقد كانت الترجمات تتميز برشاقة الأسلوب، أو «زي»، وهو الذي يُلائم الإبداع الأدبي، ولا شك أن السبب كان إدراك المترجمين أن ذلك هو الأسلوب الوحيد الذي يمكن احترامه وأَخْذُه مأخذ الجد في أوساط الجمهور المستهدَف من المسئولين والأدباء والمثقَّفين. وقد ظلَّ هذا أسلوب الترجمة المعتمَد حتى أخلَت اللغة الصينية الكلاسيكية مكانها للصينية المنطوقة أيضًا باعتبارها لغة التواصل بين فئات النخبة في بداية القرن العشرين.

ومن الاختلافات البارزة الأخرى بين التراثَين، وهي التي تتَّضِح لنا على الفور، أن التقاليد الصينية تؤكد ما نسميه اليوم «عمل الفريق»، وهو المفهوم الذي تنفر منه التقاليد الغربية. ومن المعروف أن الترجمات الأولى للنصوص البوذية المقدسة إلى اللغة الصينية قد وُضعت في ثلاث مراحل منفصلة. كانت المرحلة الأولى، وهي التي تُسمَّى كوشو، مرحلة الترجمة الفورية أي الشفاهية للنص التي كانت كثيرًا ما تُكتَب أثناء الترجمة نفسها. وكانت المرحلة الثانية، التي تُسمَّى شوانيان، مرحلة التلقين الشفاهي والنقل والإلقاء. وكانت المرحلة الثالثة، التي تُسمَّى بيشو، مرحلة الكتابة باللغة الصينية. ولم تكن الترجمة في الصين إذن — منذ البداية — العملَ المقصور على فردٍ واحد يعمل دون مشاركة أحد، كما كانت الحال أساسًا في الغرب. والواقع أن «عمل الفريق» تحوَّل إلى نظامٍ ثابت يشترك

في أدائه اثنا عشر شخصًا مختلفًا، لكلٍّ منهم لقبٌ خاص، ويقومون معًا بأداء اثنتي عشرة مهمة مختلفة.

ومن المشهور أيضًا أن جيروم كان يعمل مع مجموعة من المساعدين، محيطًا نفسه في معزله بمدينة «بيت لحم» بالرُّهبان والنبيلات الرومانيات، لكننا نشك في أنه عيَّن لمساعدته عددًا يُقارب العدد الذي كان كوماراجيفا يستعين به، وقيل إنه بلغ ٨٠٠ شخص. وفي حدود ما نَحدس عما كان يجري في معزل جيروم. في بيت لحم، وهو المعادل لـ «حديقة البال الخالي» التي أُنشِئَت في مدينة شانجان برعاية فوجيان، قبل أن يبدأ جيروم ترجمته للكتاب المقدس بثلاث سنوات، كان جيروم يستخدم مساعديه باعتبارهم معاجم بشرية أكثر من كونهم شركاء له في الكتابة الفعلية للنص المترجَم.

ومن المُضلِّل إلى أقصى حد أن يُزعَم أن الفوارق بين التفكيرَين الصيني والغربي عن الترجمة يمكن اختزالها في مجرد المنهج المُتَّبَع؛ إذ نجد إلى جانب هذا أمرًا ربما يزيد في أهميته عن المنهج، وإن كان لا ينبغي التهوين من تأثير أية تقاليد بعد إرسائها؛ ألا وهو دور النص المترجَم في الثقافة المُستقبِلة له؛ فأما في الثقافة الصينية فكانت القضية قد حُسِمَت في وقتٍ مبكِّر نسبيًّا، كما ذكرنا آنِفًا. ولم يكن أحدٌ يرجع إلى الماضي رجوعًا يُذكَر، أو يرجع إليه على الإطلاق، بعد حَسْم القضية؛ إذ إن النص الجديد — الترجمة — قُدِّرَ له أن يحُلَّ في الثقافة المستقبِلة محلَّ النص القديم، وأن يقوم بوظيفته. وقد قام بها فعلًا، سواء أكانت الترجمة دقيقةً أم لا.

كما كانت التقاليد الصينية تتَّسِم بظاهرةٍ أخرى، على الأقل منذ «زي قيان»؛ ألا وهي أن الشكل كان دائمًا يُعادل المضمون في الأهمية، وذلك مع مراعاة شرطٍ قد يكون ذا أهميةٍ أكبر؛ ألا وهو أن «شكل» الترجمة لا بد أن يكون شكلًا صينيًّا، لا شكلًا يحاول أن ينقل ولو إيحاءً عابرًا بشكل الأصل. ولم يحدث ذلك إلا عندما اقتربت التقاليد الصينية من نهايتها، وبعد ذلك، لا قبله، حاول بعض الشعراء مثل «فنج شي» محاولة استيعاب الشكل الغربي للسونيتة مثلًا في اللغة الصينية.

وأما في التقاليد الغربية، من ناحيةٍ أخرى، فقد كان المُعتاد اعتبار الشكل أقل أهميةً من المضمون، خصوصًا في حالة ترجمة الكتاب المقدس، حيث لم ينهض المفهوم الصيني لرشاقة الأسلوب — ويسمونه «يا» — بأي دورٍ مهم. ولم يصبح مفهوم «يا» مفهومًا سائدًا في التقاليد الغربية؛ لأن الترجمة في إطار تلك التقاليد لا يُفترَض فيها الحلول محلَّ نصٍّ آخر، ولا يُقصَد بها قَطْعًا طَمْس النص الأصلي الذي يواصل احتفاظه بحضوره

خلف الترجمة أو متجاوزًا إياها؛ فهو دائمًا قائمٌ باعتباره المِحَك، بل — وهو الأهم — يحتفظ بسلطته القصوى. ونقول بتعبيرٍ آخر إن الترجمة لا تقوم أبدًا باعتبارها نصًّا مستقلًّا، باستثناءات نادرة، والمترجِم مضطرٌّ دائمًا إلى النظر من فوق كتفه إلى الأصل. ويفسر لنا هذا سر تكرار ترجمة النصوص في الماضي والحاضر، في الغرب، أو بالأحرى في شتَّى التقاليد الغربية، إلا حين تَحظى بعض الترجمات بالرضى فتُعامَل معاملة الأصل تقريبًا.

وهذا، على وجه الدقة، ما حدث في ترجمة جيروم للكتاب المقدس إلى اللغة اللاتينية (وهي التي كانت تُمثِّل أيضًا، وإلى حدٍّ ما، تنقيحًا لترجمات سابقة) وأصبحت تُعرَف باسم الترجمة «الشعبية» أي the Vulgate وأُعلِن أنها الصورة الرسمية للكتاب المقدس للكنيسة الكاثوليكية الرومانية. ومثل هذا الإقرار من جانب السلطة يزيد من دعم غموض مكانة هذه الترجمة، بحيث يمكن رفع منزلتها لتصل إلى مرتبة الأصل، حتى وإن تكن أساسًا ترجمة. ويوضح هذا أيضًا سبب القيود الشديدة المفروضة على الترجمة في الغرب. وكان ذلك على وجه الدقة لأنها كانت تُعتبر أيضًا موطن الضعف المحتمَل في هيكل السلطة؛ إذ ما عسى أن يكون عليه الحال لو اتَّضح أن النص الذي يُمثِّل أساس ثقافةٍ ما يتَّسِم بوجود أخطاء ولو في بعض أجزائه على الأقل؟ إن وجود مثل هذه الأخطاء فيه قد يؤدي إلى تقويض أُسُس السلطة ذاتها. ولا عجب إذن أنْ حاولت الكنيسة الكاثوليكية إثناء المترجمين (بالتخويف) ومنعِهم (بالقسر والإعدام) من وضع ترجمات للنص المذكور إلى اللغات القومية المختلفة في أوروبا، أو إجراء أية تعديلات تنقيحية لهذا النص نفسه فترةً لا تقل عن عشرة قرون، وإن لم تُصادِف النجاح الكامل في تحقيق هذه الغاية.

ومن الواضح أن السلطة قامت بدور معيَّن في ترجمة النصوص البوذية المقدسة إلى اللغة الصينية، ويُذكِّرنا الباحثون بعبارة «داو آن» التي تقول ما معناه «إن قضية البوذية لن تتقدَّم من دون دعم الملك لها». ولكن، خلافًا لما حدث في الغرب، نجد أن ترجمة النصوص البوذية المقدسة فقدت رعاية الدولة لها في الصين بعد نحو ثلاثمائة سنة، وأن الدعم الرسمي لنص الكتاب المقدس المذكور، على الأقل من جانب الكنيسة الكاثوليكية الرومانية، لايزال قائمًا إلى اليوم. والواقع يقول: إن النص المذكور ظلَّ قائمًا دون أن يطعن أحدٌ فيه حتى القرن السادس عشر، عندما نشر إرازموس ترجمته لـ «العهد الجديد»، وإن كان قد اشترط ألا يقرأ ترجمته إلا العلماء، وأن تظل الترجمة «الشعبية» ساريةً بين أيدي الناس.

ولم تكن الترجمات الغربية الأولى للكتاب المقدس إلى اللغات القومية المختلفة في أوروبا تضع الأصل في موقعه التاريخي إلا حين تخرج عن نطاق اللاهوت وتدخل في مجالات الأدب. فكانت عندما تكُفُّ عن التظاهر بالترجمة بالمعنى الدقيق لتحويل الشفرة اللغوية، كما يسميها فيرمير، تصبح بمثابة إعادة سرد لـ «ملاحم الكتاب المقدس»، على نحوِ ما يُطلَق عليها في كتب التاريخ المكتوبة بالإنجليزية القديمة، وآداب اللغة الألمانية الرسمية القديمة. ويتَّضح هنا من جديدٍ مدى التشابه مع التقاليد الصينية، على نحو ما يحدث كثيرًا عند المقارنة مع بعض عناصر التقاليد الغربية التي لم تصل قطُّ إلى حد السيادة، أو التي كانت سيادتها قصيرة العمر نسبيًّا. وربما كان أقربَ نوعٍ إلى التقاليد الصينية في الغرب هو ما حدث خلال الفترة القصيرة التي سادت فيها في فرنسا موجة ترجمات «الخيانة الجميلة». والمؤكد أن هذا النمط من الترجمة لم يشِعْ إلا خارج النطاق الديني/اللاهوتي، ولكن سيادته كانت تعتمد على موقفٍ شبيه بالموقف السائد في التقاليد الصينية؛ أي اعتبار ثقافتها الثقافة الرئيسية، وما يصاحب ذلك من التكييف الثقافي لـ «الآخر» على ضوء هذه الثقافة وحدها. وأما المَثَل الأعلى للترجمة التي لا تتغير لكلمة الإله؛ لأنها كلمة الإله، فما زال يعيش إلى الآن في الغرب في صورة مفهوم الترجمة الأمينة.

ما الذي يمكن أن تدلَّنا عليه مقارنةٌ مثل المقارنة التي حاولتُ هنا إجراءها عن ظاهرة الترجمة في ذاتها؟ الأمر الأول والأوضح أن الترجمة تُمثِّل مجالًا يتَّسِم بسعة شديدة ويفوق إلى حدٍّ بعيد مجرَّد النشاط التقني للترجمة. وإذا شئنا التعبير بكلماتٍ أشد صرامةً قلنا إن تأثير اللغة في الترجمة تأثيرٌ هامشيٌّ وحسب؛ فهو في أفضل حالاته يعادل تغيير الشفرة؛ فالواقع أن العوامل التي تُشكِّل أسلوب تحديد إحدى الثقافات للترجمة عندها عوامل مستقلة عن اللغة، فيما يبدو، ولكنها مرتبطة بالثقافة إلى حدٍّ بعيد. وهذه العوامل تتضمَّن السلطة، سواء كانت في أيدي الكنيسة الكاثوليكية الرومانية أو في أيدي أباطرة أُسرات «هان»، أو «سوي» أو «تانج»، وأيضًا الصورة الذاتية للثقافة، ودرجة تجانُس ثقافةٍ ما أو عدم تجانُسها. وربما كان أقوى هذه العوامل كلها يتمثَّل في أمرٍ أتردَّد في الاعتراف به بعد هذا العرض المُسْهَب في إطار رصد الأنساب المقارَنة؛ ألا وهو المصادفة! أفليس لنا أن نتساءل عما كان يمكن أن يكون عليه الحال لو أن المترجمين الصينيين للنصوص البوذية المقدسة كانت لديهم نصوصٌ مكتوبة يعالجونها منذ البداية؟

ملاحظة

(١) أودُّ أن أقول إنني أدين بدَينٍ كبير إلى شخصين فيما كتبتُه؛ الأول زميلي الألماني هانز ج. فيرمير، الذي وضع تاريخًا للترجمة يشهد بتبحُّرِه الشديد ويُميِّزه إلى حدٍّ ما عن غيره. وهو الذي يسميه تاريخ الترجمة في الغرب؛ إذ جعلني هذا الكتاب أفكِّر — وفي بعض الحالات أُعيد التفكير — في الكثير من القضايا الجوهرية المرتبطة بالموضوع المطروح. والآخر طالب دراسات عليا عندي يُدعَى يان يانج، وهو أصلًا من شنغهاي ويعمل حاليًّا في مدينة أوستن؛ إذ إن رسالته للدكتوراه عن التفكير الصيني حول الترجمة قدَّمَت لي نظرات ثاقبة جديدة.

الفصل الثاني

متى لا تكون الترجمة ترجمة؟

سوزان باسنيت

يزداد التركيز باطِّراد على استكشاف العلاقة بين ما يُسمَّى «الترجمة» وما يُسمَّى «الأصل» في المناظرات حديثة العهد حول الترجمة، وهي مناظرات تتعلَّق حتمًا بقضايا السلطة والقوة، ويتَّجه تيار فكري معيَّن بصورة تقليدية إلى اعتبار الترجمة انتهاكًا، أو خيانة، أو أنها نسخة أقل قيمةً من الأصل ذي الأولوية، ويُركِّز تيار فكري آخر على الترجمة نفسها. وقد رأينا في السنوات الأخيرة أن دريدا (وغيره) يُعيد قراءة فالتر بنيامين ويحتفي بالترجمة باعتبارها «الحياة الأخرى» للنص المَصْدَر، وسبيله إلى البقاء، أو العودة إلى الحياة في صورة أخرى. بل إن دريدا يقول: إن الترجمة تصبح الأصل من الناحية الفعلية (دريدا، ١٩٨٥م). وهذه نظرةٌ يقبلها العقل تمامًا إذا ذكرنا كيف يُقبِل القرَّاء على النص المترجم. فعندما نقرأ توماس مان أو هوميروس، ولا معرفة لدينا بالألمانية ولا اليونانية القديمة، فإن ما نقرؤه هو الأصل من خلال الترجمة، بمعنى أن الترجمة هي الأصل بالنسبة لنا.

ويتجلَّى التحوُّل في التركيز من الأصل إلى الترجمة أيضًا في المناقشات حول مدى ظهور المترجِم [في النص المترجَم]؛ إذ يدعو لورنس فينوتي إلى ترجمةٍ تُركِّز على المترجم، مُصِرًّا على ضرورة إظهار المترجِم لنفسه في النص (فينوتي ١٩٩٥م)، وتقول باربرا جودارد إن المترجمة «النسوية» يجب أن تعرض مظاهر تلاعُبها بالنص، واستعراض «معالجتها الأنثوية» (جودارد ١٩٩٠م). والحق أن هذه الآراء ليست ثوريةً إلى حد الشَّطَط. بل إنها تصِف على وجه الدقة ما دأبَ المترجمون على أدائه قرونًا طويلة، ويكفي أن نذكر التلاعُب الفذ من جانب تشابمان بنص هوميروس في القرن السادس عشر، أو الصورة التي ترجم بها «دي لا موط» النص نفسه بعد قرنٍ واحد، حتى إن مترجمي

الماضي لم يُصادفوا أية صعوبة في إثبات وجودهم في ترجماتهم بكل ثقة. وعلى الرغم من الدعوات المعارضة لهذا فإن كثيرًا من المترجمين قد تعمَّدوا إثبات وجودهم بصورةٍ بالغةِ البروز حقًّا في النصوص التي أنجزوها.

ولْننظر في قصة بورخيس العبثية وعنوانها «بيير مينار، مؤلِّف دون كيخوته»، فهي تُذكِّرنا وتُنبِّهنا إلى استحالة التطابق بين الترجمة والأصل (بورخيس ١٩٦٤م)؛ إذ إن بطل قصة بورخيس يرمي إلى كتابة صورته الخاصة لرواية دون كيخوته في القرن العشرين، وتحكي القصة كيف ينطلق لتحقيق ذلك. ولمَّا كان يريد أن يُبدِع نصًّا مطابقًا للأصل، فإن عليه أن يعيش حياةً مطابقة لحياة المؤلِّف الأصلي، وهو ما يعني أن يحيا مرة أخرى حياة ثيربانتيس بكل تفاصيلها، ما دام ذلك وحده يضمن له أن يرجو النجاح، وتقول القصة إنه ينجح بل يكتب روايةً تُطابِق الأصل في كل كلمة.

وقصة بيير مينار تُبيِّن مدى سُخْف أي مفهوم عن التماثل بين النصوص، فإن بورخيس لا يستخدم كلمة «الترجمة» قط، ولكن قصته تدور حول الترجمة، على الرغم من ذلك. والافتراض المضحك الذي يُعبِّر عنه بيير مينار يُفصِح عن حُمْقٍ يُوازي حُمْقَ أي مترجم يعتقد أنه يستطيع إخراج نصٍّ معادل إلى حد المطابَقة للنص الأصلي بلغة أخرى؛ فالذي يحدث في الواقع أن علامات مشارَكة المترجم في عملية النقل ما بين اللغتين قائمةٌ على الدوام، ويستطيع فك شفرة هذه العلامات أي قارئ يفحص عملية الترجمة.

لقد كافح المبحث الجديد — أي دراسات الترجمة، وإن كان من الأفضل أن نسميه المبحث البَيْني الجديد — حتى يشغل مكانًا بين الدراسات الأدبية، وعلوم اللغة، والعلوم الاجتماعية، وتعرَّض في غضون هذا الكفاح لتغيُّرات كثيرة، فقد انطلق مبحث دراسات الترجمة من المرحلة التي كان يحاول فيها كسب الاعتراف بوجوده، حتى وصل الآن إلى مرحلةٍ اكتسب فيها صفة الحرباء؛ ألا وهي القدرة على تغيير لونه وشكله، وتحويل ذاته إلى عدة أشياء مختلفة. وهذا محتوم؛ فالخطوط التي كانت يومًا واضحة أصبحت الآن مُشوَّشة ويَصعُب فك شفرتها. وعندما وُلِد المبحث في أوائل السبعينيات، كانت الحرب الباردة لا تزال قائمة، وإن بَدَتْ بوادر انفراجٍ فيها. وكانت بلدان حافة المحيط الهادئ لم تصعد بعدُ إلى موقع التفوُّق الاقتصادي العالمي. وكانت حرب فيتنام لا تزال مُندلِعة. وكان الاتحاد الأوروبي لا يزال يحاول تثبيت أركانه، ويستطيع المرء أن يواصل سرد الاختلافات الكبرى التي تُميِّز ذلك الزمان عن عصرنا، بلا نهاية. كان عالم السبعينيات دنيا مختلفة. لم نكن قد اكتشفنا الفيديو بعد، ناهيك بالإنترنت. وهكذا فإن المناظرات

الأولى حول الترجمة كانت لا تزال، من جوانب عديدة، نفس المناظرات التي كانت دائرةً على امتداد معظم سنوات القرن العشرين، وهي مناظرات حول الأمانة والتعادل ومعنى الاختلاف الثقافي. وقد وصلنا إلى نقطة تحوُّلٍ في دراسات الترجمة، حيث نشهد جميع أنواع المفاهيم المتغيرة والمتضاربة للترجمة، وهي تتعرَّض لإعادة التقييم والتنقيح. ولمَّا لم يعُد لدينا أي اتفاق في الرأي حول مداخل الموضوع (إن كان قد وُجِدَ اتفاقٌ من قبلُ حقًّا!) فمن المهم أن ننظر إن كان لدينا اتفاقٌ في الرأي حول التوقُّعات. وهنا أطرح مصطلحًا لا يدخل عادةً في المناقشات حول الترجمة، وذلك المصطلح هو التواطؤ.

التواطؤ مع النص

عندما نتواطأ مع شيء فنحن نُسايِره، ونتَّفق معه، ولكن إلى حدٍّ معيَّن وحسب. ففي العلاقات المنزلية العنيفة كثيرًا ما توجد درجة من التواطؤ بين شريكَي الحياة، وهو تواطؤٌ يجعل من أعسر الأمور على المعالجين النفسانيين أن يفصلوا بوضوح بين «الصواب» و«الخطأ» بصورة مُطلَقة، كما أننا جميعًا نتواطأ مع بعض الأشياء بطرائق مختلفة. ومن المحتمَل أنه ليس من بيننا مَن يعيش حياةً تتَّسِم باختيارات أخلاقية واضحة شفَّافة في كل يوم من دون أن تنشأ فيها إشكاليات منوَّعة. وبناءً على هذا فإنه يوجد ما يُسمَّى التواطؤ بين القُرَّاء والكُتَّاب، وهو الذي لفتَ الأنظار إليه بعضُ أصحاب النظريات الأدبية، فإن رولان بارت، على سبيل المثال، يدعونا إلى إعادة النظر في دور المؤلف وسلطته في صُنع النص قائلًا:

> النص نسيجٌ من مقتطفات مأخوذة من مراكز ثقافية لا تُحصَى ... وتنحصر السلطة الوحيدة (للمؤلف) في مَزْج الكتابات، وفي مواجهة بعضها بطريقة تمنع الارتكاز على أية واحدةٍ منها.
>
> (بارت، ١٩٧٧م)

وكانت مقالة بارت عن موت المؤلف سببًا في إغضاب القرَّاء وابتهاجهم؛ فبعضهم حذا حذو هارولد بلوم، ولم يتخلَّوا عن القلق قطُّ إزاء قضية التأثير، ولم يقدروا على استساغة حرية النص، وفق مذهب بارت. ولكن تُراه يقول أي شيء ثوري إلى حدٍّ بعيد، حين ننظر إلى هذه المقالة اليوم؟ أليس من الواضح أن جميع النصوص نسيجٌ من

المقتطفات؛ إذ كيف يمكن لأي شيء أن يكون «أصيلًا» حقًّا إلا إن كان مُبدِعه شخصًا لم يُصادِف عمل شخص آخر قط؟ ولا شك أن شعر إميلي ديكنسون رائع مثير ونحن ندعوه «أصيلًا»، ولكن على الرغم من أنها عاشت حياةً أقرب إلى عُزلة النُّسَّاك فإنها قد قرأت شتَّى ألوان النصوص والشذرات، وتتوالى في أشعارها أصداء كل ما قرأتْه. ونستطيع استشفاف أصداء أدبية في أعمال كل الكُتَّاب. وعلى غِرار ذلك لن تتشابه ترجمتان، كما نعرف جميعًا؛ لأن شذراتٍ من قراءاتنا الفردية تتتابع من خلال قراءتنا وترجمتنا؛ فالاختلاف عنصر من عناصر بناء عملية الترجمة، سواء كان ذلك على المستوى الموجَّه للكاتب أو للقارئ.

فإذا انتقلنا إلى قضية متى لا تكون الترجمة ترجمة، وجدنا أن مصطلح «التواطؤ» يُفيدنا خير فائدة، ما دمنا نتواطأ — باعتبارنا قُرَّاء — مع استخدامات ذلك المصطلح؛ أي «الترجمة»، وهو مصطلح يُميِّز نمطًا من أنماط الممارسة النصية عن سواه. ومن خلال تظاهُرِنا بأننا نعرف ما الترجمة؛ أي إنها عملية تتضمَّن النقل النصي عبر هُوَّةٍ تَفصِل بين لغتين، نربط أنفسنا بمشكلات الأصالة والصدق، والسلطة والمِلْكية، والهيمنة والخضوع، ولكن هل نستطيع التيقُّن دائمًا أننا نعرف ما الترجمة؟ وهل الشيء الذي ندعوه الترجمة نفس النوع من النصوص دائمًا؟

الترجمة الكاذبة

يناقش جيديون توري، في مقالٍ مهم، قضية «الترجمة الكاذبة»؛ أي النص الذي يزعم كذبًا أنه ترجمة. ويقول توري إن بعض الكُتَّاب يلجئون إلى استخدام مصطلح «الترجمة» في وصف نصٍّ أنشئوه بدايةً بأنفسهم، ويُقيم الحُجَّة على أن استخدام ما يسميه «الترجمات الوهمية» يُعتبَر وسيلة مُيسَّرة لإدخال تجديدات معيَّنة في أحد النُّظُم الأدبية، «خصوصًا حين يُبدي ذلك النظام مقاومة لأي انحراف عن النماذج والمعايير المعتمَدة» (توري، ١٩٨٥م). والمثال الكلاسيكي لهذا اللون من الترجمة الكاذبة هو النص الذي كتبه ماكفيرسون في القرن الثامن عشر وزعم أنه ترجمةٌ لأشعار أوسيان [الشاعر الذي عاش في القرن الثالث للميلاد في اسكتلندا وكان يكتب باللغة الغيلية] وقد حقق النص نجاحًا ساحقًا في شتَّى أرجاء أوروبا في أعقاب الثورة الفرنسية، كما كان تأثير هذه الترجمة الوهمية التي نشرها ماكفيرسون تأثيرًا واسع النطاق في عدة آداب، على الرغم من موقعه المغمور نسبيًّا في التقاليد الأدبية الإنجليزية.

ويقول توري أيضًا إن ظاهرة الترجمة الكاذبة ليست بالندرة التي تبدو بها، وإن كانت أقرب إلى الهامشية في الأدب الحديث منها إلى احتلال موقع رئيسي، ويقتصر اهتمام توري في مقاله على تحديد المعايير، ويُعلِّق على هذا قائلًا:

> إذا كانت المعايير الترجمية تختلف عن معايير الكتابة الأدبية الأصلية في الثقافة المستهدَفة. وإذا كان الاختلاف يكمُن في الاتجاه إلى زيادة التسامح في قَبول الانحرافات عن النماذج المعتمَدة، كما يحدث في حالات كثيرة، فإنه يمكن أيضًا قَبول استخدام المعايير الترجمية، ولو جزئيًّا على الأقل، في تأليف نصوص أصلية، وهي التي تدخل «النظام الأدبي» تحت قِناع الترجمات الصادقة، ولا تقابل نتيجةً لذلك حاجز مقاومةٍ مرتفعًا.

وتقول حُجَّة توري إن الترجمة الكاذبة تُمثِّل لنا الأفكار المقبولة عمومًا عن الخصائص التي تُحدِّد الترجمة المقبولة عند جمهور الثقافة المستهدَفة في وقت من الأوقات. فمؤلف الترجمة الكاذبة الذي يريد إقناع قُرَّائه بأنها فعلًا كذلك لا بد أن يأخذ في اعتباره توقُّعات مَن يمكن أن يقرءوها. وبعد ذلك يُميِّز توري بين ترجمات النصوص الأدبية وبين الترجمة الأدبية، قائلًا: إنه على الرغم من بعض التداخل بينهما، فإن هذين النوعين من النصوص يتوسَّلان بمناهج مختلفة ولهما أهداف مختلفة، وهو ما يستَتْبِع أن تختلف بالضرورة الأسئلة التي يطرحانها على الباحثين.

ويتَّضح لنا من متابعة ما يقول به توري أن «الترجمة الوهمية» من الأعراف التي رسخت منذ زمن طويل، وأن ضُروب هذا النوع جديرة بزيادة الاهتمام النقدي عما حَظِيَت به إلى الآن؛ إذ إن قصة بيير مينار عند بورخيس سوف تتَّسِم بطابعٍ عبثي مضاعَف، عندما نذكر أن ثيرباتيس نفسه قد استخدم حيلة الترجمة الوهمية في روايته. ومن الصحيح أيضًا أننا، نحن القُرَّاء، نتواطأ مع فكرة معيَّنة عن الترجمة في شتَّى ألوان أساليب قراءاتنا. وسوف تنظر هذه المقالة، بإيجاز، في بعض أساليب القراءة المذكورة والأنماط المختلفة للترجمة الكاذبة.

المصدر غير الصادق

طُبِعَت رواية وفاة آرثر التي كتبها توماس مالوري في مطبعة كاكستون عام ١٤٨٥م. ويشرح كاكستون في تصديره أن المادة الخاصة بآرثر كانت قد تكاثرت باللغة الفرنسية،

واللغة الولزية، كما كان بعضها بالإنجليزية، ولكنه كلَّف مالوري بأن يصنع منها نصًّا جديدًا، قائلًا:

> وهكذا فإنني، من باب مُحاكاتي لما نُشر بإيجاز في الآونة الأخيرة باللغة الإنجليزية، مستعينًا بالذكاء البسيط الذي وهبه الله لي، وبفضل جميع اللوردات والسادة النبلاء وتصحيحهم إياي، أقدمْتُ على طبع كتاب يتضمَّن القصص التاريخية النبيلة للملك آرثر المذكور وبعض فرسانه، استنادًا إلى نسخة تسلَّمْتُها. وكان السِّير توماس مالوري قد أخذها من كتب فرنسية معيَّنة، واختزلها إلى اللغة الإنجليزية.

ولْنتأمَّل كلمة «اختزلها»؛ ذلك المصطلح الغريب في هذا السياق. ما الذي يقول كاكستون إنه وافقَ على طبعه، على وجه الدقة؟ هل هو ترجمة أم تجميع أم شيء آخر؟ وهل هذا يهم؟ المؤكد أن المسألة لم تكن تُهِمُّ المؤلف (إن كان من الممكن اعتباره مؤلِّفًا) أو مَن تولَّى الطباعة، أو القرَّاء عند نشر الكتاب أول مرة. إن وفاة آرثر نصٌّ يُمثِّل إعادة سردٍ لحشدٍ من المادة القصصية. إنه إعادة كتابة، وعلينا أن نتذكر في هذه اللحظة أن أندريه ليفيفير كان يدعو، بصورة متزايدة، إلى وصف الترجمات بمصطلحٍ آخر وهو «إعادة الكتابة»، وذلك أولًا لرفع مكانة المترجم وثانيًا لتفادي أوجُه القصور في مصطلح «الترجمة».

وإذا نظرنا إلى ذروة هذا العمل الضخم؛ أي «وفاة آرثر» فعلًا، وجدنا شيئًا بالِغ الغرابة. لقد جُرِحَ آرثر في المعركة ضد موردريد، والسِّير بديفير هو الشاهد الوحيد على وفاته، أثناء قيام ثلاث سيدات بحمله في سفينة. والمرء قد يتوقع وصفًا مُسْهَبًا للحظات آرثر الأخيرة. ولكن القصة تتناول نهايته فيما قد يكون عُجالةً سريعة:

> وهكذا لم أجد قطُّ كتاباتٍ عن آرثر تزيد على هذا في الكتب المؤلفة، ولم أجد ما يزيد على موته المؤكد المذكور فيما قرأت قط، إلا أنه نُقل في سفينة فيها ثلاث ملكات على هذا النحو ... ولم أعثر قطُّ على المزيد عن وفاة آرثر، غير أن السيدات أتينَ به إلى مكان شعائر دفنه، ويشهد على دفنه في ذلك المكان ناسِكٌ كان يومًا ما أُسْقُفًا لكنيسة كنتربري. ولكن الناسك لم يكن يعلم علم اليقين أن المدفون كان حقًّا جسد الملك آرثر. وهذه الحكاية هي التي أمرَ السِّير بديفير، أحد فرسان المائدة المستديرة، بكتابتها.

هذه فقرةٌ باهرة؛ فالمؤلف يزعم، فيما يبدو، أنه يستقي روايته من عدَّة مصادر، ويقول، فيما يبدو، إن هذه المصادر «صادقة» أي حقيقية على نحوٍ ما. ولكنه يزعم أيضًا أن السِّير بديفير، وهو شخصية خيالية، أمر بكتابة الحكاية، فأيّ حكاية يتحدث عنها؟ هل هي قصة موت آرثر التي زعم لتوِّه أنه استقاها من مصادر مختلفة؟ هل هي النص الذي يكتبه؟ أم تُرَاهُ يزعم وجود مصدر صادق آخر؛ أي وجود مصدر يمكن أن يُنسَبَ آخر الأمر إلى بديفير؟ ويا لها من طريقةٍ عجيبة لإنهاء قصة وصل بناؤها إلى لحظة تحقيق العنوان وهو وفاة آرثر! أي إن مالوري يزعم وجود مصادر صادقة ثم يتعمَّد تشويش جميع الآثار التي يمكن أن نقتفيها للوصول إلى تلك المصادر. ونحن القُرَّاء نتواطأ مع هذا؛ لأنه من الحِيَل الجوهرية في رواية القصص. وهي الحيلة نفسها التي يستخدمها هنري جيمز في روايته زيادة الضغط، على سبيل المثال؛ إذ يروي الراوي كيف أنه سمع قصةً من شخص كان قد سمعها من المُربِّية التي تُعتبر بطلة القصة، وهي الحِيلة التي يُعيد بورخيس استخدامها المرة تلو المرة في قصصه القصيرة، وبذلك يتعمَّد الطعن في وجود حقيقة مُطلَقة أو مصدر لا يرقى إليه الشك.

فلْنَقُل إذن إن هذه الحيلة الأدبية؛ أي المصدر المفترَض الذي يستحيل على القارئ أن يتحقَّق من صدقه إطلاقًا، حِيلة كلاسيكية كُتِبَ لها البقاء على مَرِّ القرون، وإنها من الأعراف القوية التي تُستخدَم في الروايات البوليسية أو قصص الرعب على الدوام، باعتبارها قادرةً على زيادة تشويق القارئ، وتُستخدَم هذه الحيلة في وفاة مالوري إطارًا للقصة كلها، وداخل القصة نفسها. والقارئ يعلم ويجهل أن مالوري لم يكن يترجم أي شيء؛ فالذي يحدث هو أننا نتواطأ منذ البداية مع زَعْمِ الناشر أن مالوري انطلق في عمله من مصدر صادق، ثم نسمح للمؤلف أن يتلاعب بنا من خلال مراحل القصة، حتى في أصعب اللحظات، لحظة موت البطل.

وفكرة وجود مصدر صادق أو أصلي خارج النص من الحِيَل المعتمَدة في قص القصص. ومزاعم كون النص ترجمةً صورةٌ أخرى من صور هذه الحيلة. والعمل الملحمي الذي كتبه مالوري يفترض أن عند القرَّاء وعيًا بمجموعة المواد الخاصة بآرثر والتي كانت قائمةً من قبل بعدَّة لغات ويتناقلها الناس جيئةً وذهابًا في أرجاء أوروبا. وأما السؤال المطروح فهو إن كان لنا أن ندعو هذا النص ترجمة، فعلى الرغم أنه يفترض مقدَّمًا وجود أصل في مكان آخر ويزعم أنه ترجمة لذلك الأصل، فليس الأصل نصًّا واحدًا بل مجموعة من المواد بلغات عديدة.

الترجمة الذاتية

ويقدم لنا ما يُسمَّى بالترجمة الذاتية بُعْدًا آخر من أبعاد السؤال متى تكون أو لا تكون الترجمة ترجمة. كان المشهور عن صمويل بيكيت أنه يكتب بالفرنسية والإنجليزية، ويزعم أحيانًا أنه ترجم بنفسه نصوصه، وله مجموعة تتضمَّن أربع قصائد قصيرة نشرها عام ١٩٦١م بعنوان أربع قصائد، ونجد فيها النصوص الفرنسية والإنجليزية على صفحات متقابلة، وكون النصوص الفرنسية مطبوعةً على الصفحات اليُسرى يشير إلى أن القصائد كُتِبَت أولًا بتلك اللغة. وتقول ملاحظة في الهامش للقارئ إن المؤلف هو الذي ترجم القصائد من الفرنسية.

والفوارق بين الصورتين الفرنسية والإنجليزية لهذه القصائد جذَّابة، ولكنني سوف أُركِّز — في حدود ما ترمي إليه هذه المقالة — على سطرٍ واحد فقط؛ فالقصيدة الرابعة في المجموعة بالفرنسية «ليت أن حبيبي يموت» تتكوَّن من أربعة أسطر، يُعبِّر الشاعر في السطر الأول منها عن تمنِّيه وفاة حبيبه، ويرسم السطر الثاني صورة المطر الهاطل على المدفن، والسطر الثالث يجعل المطر يتساقط في الشوارع التي يسير فيها الشاعر، وينتقل السطر الرابع إلى الحبيب الميت، ولكن في صورتين مختلفتين اختلافًا عجيبًا؛ فالصورة الفرنسية تقول: «وهو يبكي من كان يعتقد أنه يحبني»، والإنجليزية تقول: «وهو ينعى أول وآخر من أحبوني»؛ فالمعنى يختلف اختلافًا كاملًا بين اللغتين. فهل تُعتبر الصورة الإنجليزية ترجمة إذن؟ إن السطر الأخير لا يقتصر فيما يظهر على كونه إعادة كتابة. بل إنه يُمثِّل إعادة تفكير كاملة في المفهوم الأصلي.

والطبعة التي تظهر فيها هذه القصائد تنصُّ صراحةً على أن الصورة الإنجليزية ترجمة، ولكن هذا الاختلاف في المعنى يجعلنا نسأل: هل نستطيع نسبة أية سلطة على الإطلاق لـ «الأصل»؟ بل إنَّ لنا أن نسأل أيضًا إن كان يوجد «أصل»؛ إذ إن طبع هاتين الصورتين جنبًا إلى جنب يعني أننا نقرأ النصَّين و«نتعامل» مع العلاقة الجدلية بينهما، ولو أنهما نُشِرا منفصلَين لقرأنا أحدهما فقط ورضينا. ولكننا ما إن نسمع أن النص الإنجليزي ترجمةٌ للنص الفرنسي حتى نواجه مشكلة «صدق الأصل»، ويتمثَّل أحد الحلول لهذه المُعضِلة في إنكار وجود أي أصل هنا؛ ومن ثَمَّ إنكار وجود ترجمة، بل افتراض أن لدينا صورتين للنص نفسه تَصادَفَ وحسب أن كتبهما نفس المؤلف بلغتين مختلفتين.

اختراع إحدى الترجمات

ولْنتحوَّل الآن إلى حالةٍ تُلقي الضوء على صعوبة تعريف الترجمة، ففي عام ١٨٨٠م نشر برنارد قواريتش كتابًا بعنوان «قصيدة الحاج عبده اليزدي»، وتقول صفحة العنوان إن النص قد ترجمه وكتب حواشيه صديقٌ وتلميذ للمؤلف، وهو شخص يُدعَى ف. ب. ويَزعُم التصديرُ المُوجَّه إلى القارئ أن النص «يهدف إلى أن يكون سابقًا لزمانه» ويشير إلى أن التفاصيل الخاصة بالقصيدة ومؤلفها مُدرَجة في آخر الكتاب.

وهذه التفاصيل زاخرةٌ إلى أقصى حد؛ فالقصيدة تَشغل ٥٨ صفحة والحواشي ٤٠ صفحة أخرى، وتقول الفقرة الأخيرة في الحواشي ما يلي:

> هنا ينتهي نصيبي من العمل. ولقد كان، بصفةٍ عامة، هائلًا؛ إذ إنني حذفت، كما يرى القارئ، فقرات شعرية منوَّعة، وغيَّرتُ ترتيب فقرات أخرى. ولم يُترجَم النصُّ حرفيًّا في أي جزء منه، بل أضفيت لمسةٌ أوروبية مألوفة على الكثير من المشاعر التي رأيت أن طابعها الشرقي أكثر مما ينبغي. ولمَّا كان البحر الشعري الذي استعمله الحاج عبده هو البحر الطويل، فقد رأيت من المستحسَن الحفاظ على هذه الخصيصة، وأن آتيَ بالقوافي الساذجة غير البارزة نفسها في الأصل، فلْيعِش ولْيزدَدْ قوة!
>
> (ف. ب. ١٨٨٠)

والواقع أن النص لم يُترجَم حرفيًّا «في أي جزء منه»؛ لأنه لم يُترجَم على الإطلاق، والتوقيع ف. ب. ليس إلا ريتشارد فرانسيس بيرتون، المترجِم والمكتشف الجغرافي، والذي كان من أوائل علماء الأنثروبولوجيا (وعلماء السلوك الجنسي) ومن أكبر اللغويين الموهوبين في زمانه. ونُشرت القصيدةُ بتوقيع ف. ب. (فرانك بيكر، الأنا الثانية له) في ١٨٨٠م نفس العام الذي شهد نشر ترجمته للملحمة البرتغالية لوسيادا. وقد استغرقه مشروع الترجمة المذكور إلى الحد الذي جعله ينشر في العام التالي دراسةً عن مؤلف الملحمة «كامونيس» في مجلدين، وتعليقًا على الملحمة. ولمَّا كان مترجمًا لَوْذَعيًّا فلماذا اختار أن يُخفي هويته باعتباره مؤلف القصيدة وأن يبذل ذلك الجهد الجبَّار في اختراع شخصية وهمية لنفسه، بما في ذلك تلك الحواشي التفصيلية؟

وزعمت زوجته إيزوبيل أنه كتب هذا «العمل الرائع»، على نحو وصفِها له في تصديرها لطبعة عام ١٨٩٤م، في عام ١٨٥٣م بعد عودته من مكة المكرمة، ولو كان هذا

صحيحًا فإنه يكون قد كتبها قبل نشر «رباعيات عمر الخيام» التي ترجمها فيتزجيرالد وحَظِيَت بشعبية هائلة بما يزيد على أربع سنوات. ولو صحَّ هذا لكان بيرتون، لا فيتزجيرالد، هو الذي قدَّم التصوُّف الفارسي إلى القرَّاء الإنجليز، ولكن فرانك ماكلين، الذي كتب سيرة حياة بيرتون، لا يُصدِّق ذلك على الإطلاق، إذ يقول: إن إيزابيل «تكذب كذبًا فاحشًا» في جهودها الجبَّارة لإخفاء الحقيقة وهي أن بيرتون كتب هذا النص في عام ١٨٨٠م. ويقول إن في النص أصداء لفظية من ترجمته لكامونيس، إلى جانب آثار من كونفوشيوس، ولونجفلو، وأرسطو، وبوب، وداس كبير، وبالومبال، وبطبيعة الحال من فيتزجيرالد (ماكلين، ١٩٩٠م). ويقول: إن بيرتون لجأ إلى هذه «الفزورة» المعقَّدة لا لشيءٍ إلا لأنه «شعرَ أن القصيدة سوف تُوزَن جنبًا إلى جنب مع الرباعيات ويكتشف الناس أن القصيدة أقل وزنًا». ولكن الواقع يقول وحسب إن فيتزجيرالد كان شاعرًا أفضل من بيرتون.

ومن الصعب الحسم على وجه الدقة في الفئة التي ينتمي إليها هذا النص، فلنا أن نَصِفَه بأنه ترجمة كاذبة، وإن لم يكن الهدف، فيما يبدو، إدخال أي تجديد في النظام [الأدبي] المستهدَف. ولنا أن نَصِفَه بأنه تزييف أدبي، ولكن ذلك لا يبدو كافيًا هو الآخر؛ فالذي لدينا كاتبٌ قضى عمره في ترجمة نصوص من ضروب منوَّعة من اللغات، وحاول تجربة كتابة نصٍّ كان من المُحال أن يكتبه من داخل نظامه الأدبي الخاص. وإذن فلا بد أن يُعتبَر ترجمة؛ لأننا إن لم نفعل لم نجد له مكانًا داخل النظام الأدبي الإنجليزي. وقد يعني ذلك أنه يمكن وصفُه بالمحاكاة. ولكن الحواشي المستفيضة التي لا تنحو نحو السخرية بأية حال ولا بد من أخذها مأخذ الجد، قد وُضعت، فيما يظهر، لإضفاء درجة أكبر من الصدق على القصيدة، وكذلك كي تسمح له بالكتابة بطريقةٍ لم يكن النظام الأدبي الإنجليزي ليسمح بها، كما أن وصف العمل بالترجمة أتاح له إدراج الحواشي المفصَّلة التي استمتع، فيما يبدو، بكتابتها أقصى استمتاع؛ إذ لم يكن ليستطيع إلحاق مثل هذه الحواشي بعملٍ من إبداعه. وهكذا اضطرَّ إلى التظاهر بأنه شخص يختلف عمن أبدع نصه الخاص حتى يُقدِّم ذلك النص بالطريقة التي أرادها.

أدب الرحلات والترجمة

أدَّى النجاح الهائل لأدب الرحلات، خصوصًا في البلدان الناطقة بالإنجليزية إلى الزيادة المُطَّرِدة في دراسته، فقد لفتت البحوث في مذهب ما بعد الاستعمار الأنظارَ إلى الخطاب

الإمبريالي المُضمَر في كمٍّ كبير من أدب الرحلات، ما دام كُتَّاب هذا الأدب يرسمون صورهم للثقافات الأخرى للاستهلاك المحلي، وبذلك يضعونها في موقع «الآخر». وقد يبدو وصف إحدى الرحلات بريئًا، لكنه يتَّسِم دائمًا بِبُعْدٍ أيديولوجي؛ إذ إن الرحَّالة يعالج مادته من منظور معيَّن، ألا وهو منظور غير المنتمي إليها (على الأقل خلال زمن الرحلة ومكانها)، ويُوجِّه ما يكتبه إلى الجماعة التي ينتمي إليها في وطنه، ويُلخِّص مادان ساروب، انطلاقًا من مذهب إدوارد سعيد، التناقضَ الكامن في أدب الرحلات قائلًا:

> من المهم، من ناحية معيَّنة، أن يترك المرء وطنه للدخول في ثقافة الآخرين، ولكن ذلك، من ناحية أخرى، لا يرمي إلا إلى عودة المرء إلى ذاته ووطنه، فيحكم على خصائصه ونقائصه ويضحك منها؛ فالأجنبي يصبح، بتعبيرٍ آخر، الشخصَ الذي يُفَوَّضُ إليه ذهن الفيلسوف ذي النظرات النفَّاذة الساخرة؛ أي قرينه أو قناعه.
>
> (ساروب، ١٩٩٤م)

ومن الجوانب الجذَّابة بصفة خاصة لفك الشفرة المعقَّدة لأدب الرحلات الدورُ الذي تنهض به الترجمة، فما دامت النصوص مُوجَّهة إلى القرَّاء الذين يُفترَض أنهم محرومون من الاطِّلاع على الثقافة التي يصِفها الرحَّالة، فلا بد أن يشير النص إلى الاختلاف اللغوي؛ ومن ثم فإن من الحِيَل الشائعة استخدام الإنجليزية «الهجين» [خصوصًا في الشرق الأقصى]. ففي وصف ردموند أوهانلون للرحلة التي قام بها مع جيمز فينتون لجبال بورنيو [في إندونيسيا] نجد أن المرشدين السياحيين يتكلمون لغة إنجليزية ناجمة بوضوح من خيال الكاتب الملتهب، كما تُبيِّن هذه الفقرة:

> «اسمع يا ليون، ما هذه الأشياء بحق الجحيم؟»
> فقال ليون «ممتازة، نحفظها في الملح حتى نبلغ هذا المكان البعيد، إنها الثعابين الصغيرة التي تعيش داخل الأسماك، ما تسميها؟»
> وقلت: «ديدان! يا ربي!»
> فقال ليون: «ديدان يا ربي، ممتازة».
>
> (أوهانلون، ١٩٨٤م)

القصد هنا رسم صورة فكاهية لاثنين من الأوروبيين اللذَين يُضطرَّان إلى مواجهة أهوال الأطعمة غير المألوفة، وهو من المقوِّمات الكلاسيكية لجانب كبير من أدب الرحلات. ولكن اللغة الإنجليزية غريبة، وتبدو ضربًا من اللغة المختَرَعة التي يُقصَد بها الإشارةُ إلى أن المتحدث أجنبي، وهي حيلة تُفصِح عن أقصى درجات التعالي، وترمي إلى نقل الإحساس بأن الحوار صادق، وتذكير القارئ بأن المتحدث يستخدم شكلًا غير مألوف من اللغة الإنجليزية، وأما احتمال كونها تسجيل صادق لِلُّغة الإنجليزية التي يستخدمها مواطنٌ من بورنيو فأمرٌ مشكوك فيه.

وفي النماذج الأخرى من أدب الرحلات قد نجد حوارات تتضمَّن إشارات مماثلة إلى الطابع الأجنبي، أو ربما كُتِبَت بالإنجليزية المقبولة التي تفترض لونًا من ألوان الترجمة. وكثيرًا ما يُسجِّل كُتَّاب أدب الرحلات حوارات يزعمون أنها دارت بينهم وبين سكان بلدان أخرى، وفي بعض الحالات يعبُرُ الرحَّالة حدود بلدان كثيرة، ويقابل من يتحدَّثون بلغات مختلفة قد تزيد على عشر لغات، ولكنها تظهر في النص مكتوبة بالإنجليزية. أضف إلى هذا أن الرحَّالة في الأماكن المنعزلة يصادف، كما هو واضح، من يتكلمون لهجات محلِّية، وبعض كُتَّاب أدب الرحلات يتفاخرون بأنهم تحدثوا مع الكنَّاسين وسائقي الجِمال والفلاحات العجائز. والسؤال إذن: ما اللغة التي يُفترَض أن الحوار يُمثِّلها؟

والوصف الكلاسيكي الذي يُقدِّمه روبرت بايرون للرحلة التي قام بها مع رفيقه كريستوفر بحثًا عن نماذج العمارة الإسلامية المبكِّرة في بلاد الفُرْس وأفغانستان، في كتابه «الطريق إلى أوزيانا»، يستخدم شتَّى الاستراتيجيات للإشارة إلى أن الحوارات مترجمة على نحوٍ ما. فأحيانًا يستخدم الإنجليزية الهجين، وأحيانًا يُوحي بأن المتحدث يعرف الإنجليزيةَ ويكتب الحوار بالإنجليزية الصحيحة، وفي إحدى الحالات يُقدِّم الحوار بالفرنسية. ولكننا نجد أيضًا شتَّى ضروب الحوار المكتوب بالإنجليزية الصحيحة وإن كان الظاهر أنه دارَ بلغةٍ أخرى. ومن نماذج هذا اللون الحوارُ الذي يدور أثناء الزيارة لمسجد في مدينة مشهد؛ فالرجلان يجتهدان في التنكُّر ويصبغان وجهَيْهِما بلونٍ قاتم، ولكن كريستوفر لديه لحية ذات لون فاتح، والدليل يبتكر له أسلوبًا لإخفائها، قائلًا:

هَمَسَ دليلُنا إلى كريستوفر قائلًا: «تَمَخَّطْ من فضلك.»

«لماذا؟»

«أطلب منك أن تتَمَخَّط، ضع منديلك على أنفك وتمخَّط، لا بد أن تُخفِيَ لحيتك.»

(بايرون، ١٩٣٧)

ويُطيع الرجلان أوامر دليلهما، الذي يخاطبهما بلغة ناظر مدرسة إنجليزي، ويدخلان المسجد، ويُقدِّم إليهم الدليل مزيدًا من التعليمات، بالنبرة الآمِرة نفسها:

وهمَسَ دليلنا قائلًا: «والآن نقترب من الباب الرئيسي. سوف أخاطبك يا مستر بايرون عندما نخرج. وأما أنت يا مستر سايكس فأرجوك أن تتمخَّط وتسير خلفنا.» ونهض الحُرَّاس والبوَّابون ورجال الدين إجلالًا عندما شاهدوه مقبلًا، وكان يبدو منهمكًا كل الانهماك في حديثه الذي كان يشبه المونولوج الذي تقوله المأجورة التي تتولَّى تنظيف المنزل، وكانت نبرات الكلمات الفارسية رائعةً إلى الحد الذي أبهجني فأبديت اهتمامًا صادقًا به، «وهكذا قلت له: قرقر قرقر قرقر قرقر. فردَّ عليَّ قائلًا: تقول: قرقر قرقر؟ فأجبت: إنني قلت قرقر قرقر. فقال لي: قرقر قرقر. فقلت: إنني قلت: قرقر! قرقر قرقر قرقر قرقر قرقر ...» وكل فردٍ انحنى. وألقى دليلنا نظرةً من فوق كتفه ليرى أن كريستوفر كان يتبعنا، وخرجنا فركبنا سيارة بالأجرة، وسرعان ما كنا نحكُّ وجوهنا في الفندق لإزالة الصبغة قبل العودة إلى القنصلية.

وللقارئ الحقُّ في أن يتساءل عما يحدث هنا، تُرى هل يتكلم الدليل بالإنجليزية، وهي فعلًا إنجليزية صحيحة، على الرغم من وجوده في موقفٍ خطِرٍ حيث يسعى لإخفاء حقيقة الإنجليزيين؟ وأما حين كان يتكلم بالفارسية، وهو الذي نفترض حدوثه حتى يخدع الحُرَّاس والبوَّابين ورجال الدين الذين يراقبون ما يجري، فما الذي عسانا أن نستنبطه عن مدى فهم المؤلف لما يقوله؟ والسؤال باختصار: ما مدى الصدق الذي يمكن أن نجده في هذا الحوار؟

ويُقَدَّمُ هنا عنصر الصدق — أي الوصف الصادق الذي يُقدِّمه الرحَّالة لما يراه — باعتباره من العناصر الأساسية في أدب الرحلات؛ فالقرَّاء مدعُوُّون إلى المشاركة في خبرةٍ حدثت في الواقع. وعندما نقرأ وصفًا لرحلةٍ ما، فنحن لا نتوقَّع أن نقرأ رواية من الروايات بل نتوقَّع أن المؤلف سوف يُوَثِّقُ خبراته بثقافة أخرى، ولكن اختراع الحوارات

يكثُر إلى الحد الذي يبدأ معه انحلال عنصر الصدق، ونستطيع أن نقول إن أحد الأسس التي يقوم عليها أدب الرحلات يستند إلى التواطؤ بين الكاتب والقارئ بصَدَد فكرة الصدق؛ أي إن القارئ يوافق على «تفعيل التكذيب» ومُسايرة ما يتظاهر الكاتب به.

وفي عام ١٩٩٠م نشر وليم دالريمبيل وصفه الخاص لرحلةٍ قام بها في وسَط آسيا، عنوانها «في زانادو: البحث». ويقفو دالريمبيل خُطى بايرون، فيحكي كيف سافر مع صديقته عبر حدود بلدان مختلفة، ويُقدِّم تفاصيل عدَّة حوارات فكاهية مع المسئولين ورجال الشرطة. وفي مرحلةٍ من المراحل، في مدينة «ساوه» في إيران، يحكي كيف أنه أقنع أحد رجال الشرطة بأن يثق فيه بإطْلاعه على بطاقة مكتبة جامعة كيمبريدج؛ إذ انبهر بها المسئول الأجنبي إلى الحد الذي جعله يتجاهل الروتين الحكومي تجاهلًا تامًّا، والمؤلف يُقدِّم لنا هذه الحادثة التي تنتمي بوضوحٍ شديد إلى تقاليد الكتابة الإمبريالية الفكِهة، باعتبارها صادقة، شأنها شأن الحوار الذي نجده في آخر الكتاب عندما يقف الرحَّالان «على مسافةٍ من كيمبريدج تبلُغ نصف محيط الكرة الأرضية» ويصف المؤلف الموقع الذي يقول كولريدج إن قبلاي خان بنى فيه قصره:

> وفي الوادي، بجوار السيارة الجيب، وقف المغول يهزُّون رءوسهم. وعندما تقدَّمنا نحوهم، وضع مندوب الحزب أصبعه السبابة في فَوْدِه وحرَّكه حركة دائرية ثم غمغم بكلمات باللغة المغولية، ثم ترجمها لنا قائلًا: «مجانين. الإنجليز مجانين إلى أقصى حد»، وقالت لويزا ونحن نعود إلى السيارة: أعتقد شخصيًّا أنه قد يكون فعلًا على صواب.
>
> (دالريمبيل، ١٩٩٠م)

إن أعراف أدب الرحلات تدعونا إلى قبول محادثات من هذا النوع باعتبارها حقيقيةً لا وهمية، ونحن دائمًا غير واثقين من قضية اللغة: هل يمكن أن يتمتَّع هؤلاء الرحَّالة بهذه المعرفة اللغوية الفائقة التي تُمكِّنهم من محادثة أي فرد وكل فرد أثناء عبورهم القارات؟ أم تُراهم يقابلون دائمًا وبمَحْض المصادفة أشخاصًا من أهالي تلك البلدان الذين يتكلمون الإنجليزية بطلاقة بل ويجيدونها إلى حد استخدامها في الفكاهات والإشارة إلى ما تقتصر معرفته على الإنجليز؟ إن هذه المحادثات تُقَدَّمُ إلينا باعتبارها حقيقةً وصادقة. فإذا كان المقصود أنها وقعت فعلًا، فإن صفة الصدق ينقلها اتخاذها مظهر الترجمة. ومن ناحية أخرى، نرى أن اتخاذها مظهر الحوارات المترجَمة قد يقتصر

الهدف منه على تشويش الخطوط الفاصلة ومنع أي أحد من استنتاج حدوث محادثة أصلًا أم لا. والمطلوب من القرَّاء أن يؤمنوا بصدق حكايات كُتَّاب أدب الرحلات، ولكن هذا يعني بَذْل جهد متعمَّد للإبقاء على الغموض الذي يكتنف مسألة المقدرة اللغوية، ونحن نتواطأ مع الإيحاء بأن الرحَّالة يستطيع أن يُحادث أى فرد، في أي مكان في العالم، وأن يُسجِّل محادثاته في صورة الأقوال المباشرة.

الترجمة الوهمية

تُعتبر الترجمة المفترَضة من الأعراف التي يستخدمها كُتَّاب أدب الرحلات لإضفاء طابع الصدق على ما يصفونه. ومن الأعراف الأخرى التي يستخدمها هؤلاء الكُتَّاب عَرَضًا، ويستخدمها كُتَّاب القصص الخيالية على نطاق أوسع، استخدام علامات في النص للإشارة إلى أن الحوار يدور بلغة أخرى. ونُشير بصفة خاصة إلى أحد الأعراف التي نشأت في القرن التاسع عشر؛ ألا وهو استخدام اللغة الإنجليزية السائدة في العصور الوسطى بحيث تدلُّ هذه اللغة على أن المتحدثين لا يستخدمون الإنجليزية إطلاقًا.

وكان استخدام هذه الإنجليزية القديمة — للإشارة إلى أن المحادثة كانت تجري بلغة أخرى — من الحِيَل المفضَّلة لمؤلفي القصص الخيالية الإمبريالية مثل رايدر هاجارد. ورواية ألان كواترمين التي كتبها هاجارد (١٨٨٧) تتضمَّن نماذج ممتازة، ونجد في الرواية أن كواترمين الذي يحكي القصة رجلٌ هَرِمٌ يحاول أن يتجاوز محنة وفاة والده، فيقوم برحلة إلى إفريقيا مع أصحابه الموثوق بهم، وهم السِّير هنري كيرتيس، والكابتن جون جود، ومقاتل من إحدى قبائل الزولو يُدعَى أُمسلوبوجاس، وبعد سلسلةٍ من المغامرات الأليمة، يصِلون إلى مملكة مجهولة تحكمها ملكتان، الأولى تُدعَى نايليبثا، وهي ملكةٌ صالحة شقراء زرقاء العينين، والثانية تُدعَى سوريس، وهي فاسدةٌ سوداء الشعر، وأول ما يفعلونه حينما يصِلون وينزلون من القارب الذي أقلَّهم هو قتل بعض أفراس النهر في المياه الضَّحْلة المجاورة للمدينة الكبيرة، وبذلك يقترفون إثم تدنيس المقدسات؛ لأن أفراس النهر مقدسة في تلك المملكة، وهو ما يجرُّ عليهم الكراهية الشديدة من جانب رئيس الكهنة «أجون»، الذي يريد قتلهم، وتقع الملكتان في غرام السِّير هنري، ولكنه لا يبادل الحب إلا نايليبثا، وتتآمر سوريس مع أجون على قتل الدُّخَلاء. ولكن المؤامرة تفشل ويتَّفق السِّير هنري ونايليبثا على الزواج آخر الأمر، وتُقَدِّمُ لنا لحظةُ اتخاذ هذا

القرار نموذجًا واضحًا لاستخدام الترجمة الْمُضمَرة في النص. لقد هُزِمَ أجون. ولا بد من اتخاذ قرار بشأن مصيره:

> قال السِّير هنري: «كنت أقول: ما دمنا سوف نحبسه، فلنا أن نُطلِق سراحه أيضًا؛ إذ لن يُفيد بشيء هنا.» وألقت عليه نايليبثا نظرةً غريبة وقالت بصوتٍ حادٍّ جافٍّ: «ذاك اعتقادك يا مولاي؟» وقال كيرتيس: «ماذا؟ لا، لا أرى أيَّ نفعٍ في بقائه»، ولم تقل شيئًا وإن ظلَّت ترمقه بنظرات تنُمُّ على الحياء والعذوبة معًا، ثم أدرك مرماها أخيرًا، وقال في نبراتٍ مرتجفة: «أرجو الصفح يا نايليبثا. تُراكِ تعنين أنك تريدين الزواج مني الآن؟» وجاء ردُّها بسرعةٍ قائلة: «كلا! لا عِلْمَ لي، ولْيَفصِل مولايَ في الأمر، فإن كانت هذه مشيئة مولاي فالكاهن حاضرٌ ومذبح الهيكل قائم.
>
> (هاجارد، ١٨٨٧)

والمقصود باستخدام اللغة الشبيهة بلغة العصور الوسطى [الْمُوازيةِ لِلُّغةِ التراثية هنا — المترجم] أن تُشير إلى أن الحوار مترجم، من لغة زو–فندي، وهي اللغة التي يُفترَض أن الأهالي يتكلمونها. ونايليبثا تستخدم هذه اللغة في كل الأحوال. ولكن السِّير هنري يتحوَّل من الإنجليزية الصريحة المباشرة إلى ما يشبه لغة العصور الوسطى، للدلالة على أنه انتقل إلى لغة زو–فندي. أضف إلى ذلك أن الرواية تُبيِّن بوضوح شديد أن الإنجليزية الصريحة هي اللغة المفضَّلة إلى أقصى حد. وعندما تبدأ مراسم الزواج، يلاحظ كواترمين أن نايليبثا تُصغي بتركيزٍ إلى كلمات أجون، «خشية أن يعمد الكاهن إلى الخداع فيعكس وضع الابتهالات بحيث تنتهي المراسم بطلاقهما بدلًا من زواجهما.» وحالما تصل المراسم بلغة زو–فندي إلى نهايتها، يعرض كواترين أن يقرأ الصيغة الإنجليزية لمراسم الزواج، وهو العرض الذي يُعلن العريس على الفور قبوله، مشيرًا إلى أنه لا يشعر بأن «نصف الزواج قد تحقَّق».

واللغة ذات دلالة بالغة في هذه الرواية؛ فالإنجليزية تبدو لغة الأمانة والأدب والنُّبل. وأما زو–فندي فهي لغة أجنبية، وكونها «أجنبية» (ومن ثم فهي غير صادقة، ومخادعة وغامضة) يُشار إليه بالطابع الوهمي للعصور الوسطى، واستخدامها مثل استخدام الإنجليزية الهجين «الوهمية»، استراتيجيةٌ نَصِّيَّةٌ بالغةُ الدلالة؛ لأنها تعني ضمنًا الحط

من شأن اللغة الأجنبية ومن يتحدث بها، وتُوحي بأنهما أدنى في المكانة والذكاء وشتَّى ألوان الصفات الأخرى من الإنجليزية، والسرعة التي انتقلت بها هذه الاستراتيجية إلى أدب الرحلات جديرةٌ بالمزيد من البحث، كما أنها تُثير أسئلةً مهمة عن شفافية تصوير كاتب أدب الرحلات لطبيعة «الآخر» من خلال اللغة.

النتائج

وأما ما يجوز لنا أن نستنبطه من هذا الاستقصاء الموجَز لأنماط «الترجمة» التي تُعتبر إشكالية فهو أن هذه الفئة من فئات الترجمة غامضة وغير مفيدة، وهو ما يصدُق على حالنا منذ زمن بعيد، فإليه ترجع كل المُهاتَرات حول البَتِّ في الفرق بين صور «الاقتباس» و«أشكال النصوص» المترجمة، و«ضرورة المحاكاة»، والتجادُل حول درجات الأمانة أو الخيانة، والانشغال بفكرة «الأصل» إلى درجة الهَوَس.

ولكن الناس في العصور الوسطى كانوا يتمتَّعون بموقفٍ أكثر انفتاحًا إزاء الترجمة. ولم يكن الكُتَّاب يعملون — فيما يبدو — في إطار المقابلة الثنائية بين الترجمة والأصل، بل في إطارٍ من المرونة التي تُكسِب كلًّا من هذين المصطلحين ظلال معانٍ؛ كثيرة منوَّعة. والواقع — على نحو ما كثر التدليل عليه — أن مفهوم الأصل من ثمار الفكر في حركة التنوير الأوروبية، فهو اختراعٌ حديث، ينتمي إلى عصرٍ مادِّيٍّ، ويحمل في طيَّاته شتَّى الدلالات التجارية المُضمَرة الخاصة بالترجمة، وبالأصالة وملكية النص.

فلا يمكن لرواية مالوري «وفاة آرثر» أن تُوصَف بأنها ترجمة، من جانبٍ معيَّن؛ لأنها لا تعتمد على نصٍّ مصدريٍّ صريح، ولكنها لا يمكن أن تُوصَف أيضًا بأنها نص أصلي بسبب وجود مجموعة في الواقع من المواد المصدرية التي أقام مالوري روايته على أُسُسها، والمؤلف يلعب بهذا الانقسام، فيُوحي على الدوام بأن يلتزم بـ «أصل» المؤلف الفرنسي، من دون أن يوضح قطُّ مَن هذا المؤلف أو ما هذا الأصل.

ويزداد تعقيد مشكلات ما يُعتبَر ترجمة وما لا يُعتبَر ترجمة حين ننظر في الترجمة الذاتية والنصوص التي تَزْعُمُ أنها تُرجِمَت من مصادر غير موجودة؛ فالترجمات الذاتية التي قام بها بيكيت من المُحال أن تكون ترجمةً مهما اشتطَّ بنا الخيال أو طبَّقنا أيًّا من التعريفات الموجودة للتعادل، ولكن كونها ترجمةً منصوصٌ عليه بوضوح؛ ومن ثم فلا بد أن تأخذ أية قراءة ذلك في حسابها، وقصيدة بيرتون تزعم أنها ترجمة، بل ترجمة علمية، لكنها ليست كذلك، أم تُراها كذلك؟ فللمرء الحق في أن يحدس أنه لم

يكن ليكتبها على الإطلاق لو لم يكن أحاط باللغة العربية إحاطةً كاملة وحاول جاهدًا أن يكتب نَصَّهُ العربي الخاص باللغة الإنجليزية. لقد كان بيرتون في الواقع يخترع عمله الخاص باعتباره ترجمة.

والنوع الأدبي الذي يتمتَّع بشعبية جارفة؛ أي أدب الرحلات، تقع الترجمة في صُلبه، ولكن أي نوع من الترجمة؟ هل تُترجَم الحوارات الفعلية إلى اللغة الإنجليزية، أم تُترجَم الإنجليزية العرجاء إلى إنجليزية صحيحة تيسيرًا لقراءتها؟ أم تُرى تقدَّمُ إلينا حواراتٌ وهمية تمامًا باعتبارها ترجمات مُضمَرة إثباتًا لصدق المؤلف؟ إن مسألة الصدق جوهرية هنا، ما دام صدقُ المؤلف نفسه معرَّضًا للخطر، ودعوة الكاتب قُرَّاءه إلى التواطؤ مع فكرة قيامه بالترجمة تدعم صدقه.

وتعود قضية الصدق إلى الظهور عندما ننظر في حوارٍ بلغة إنجليزية غير سليمة في أدب الرحلات أو في الروايات؛ ألا وهو الحوار الذي يُقدَّم باعتباره ترجمة من دون النص قطُّ على ذلك. وهنا تُوسَم فئة الترجمة باستعمال نمط خاصٍّ من اللغة، وتُستخدَم فكرة الترجمة في تأكيد النوايا الطيبة للراوي، الذي يُقدِّم إلينا — فيما يبدو — نصًّا دون وساطة. ويتجاوز هاجارد ذلك ليُوحي بتفوُّق اللغة الإنجليزية، عندما يقابل بين لغة القرون الوسطى الزائفة، بوضوح، وهي تحلُّ محلَّ اللغة الأجنبية، وبين الصراحة والأمانة لِلُّغة الإنجليزية المستخدمة في الحياة اليومية، وإمكان استخدام فكرة الترجمة بهذه الصورة الصارخة في التلاعُب الأيديولوجي أمرٌ له مغزاه.

كانت نقطة الانطلاق في هذا المقال ازدياد الإحساس بالقلق إزاء تعريفات الترجمة، وخصوصًا بالكلام ذي المسحة الأخلاقية عن الأمانة والخيانة، ويُساعدنا جديون توري بمفهومه عن الترجمة الكاذبة، لكننا ما إن نبدأ في تأمُّل كيف يستخدم الكُتَّاب مصطلحات الترجمة وفكرة وجود «أصل» أصيل في موقعٍ ما خَلْفَ النص الذي أمامنا حتى يصبح السؤال عن «متى تكون الترجمة ترجمةً ومتى لا تكون كذلك؟» سؤالًا تزداد إجابته صعوبة. وربما نجد فائدةً أكبر في النظر إلى الترجمة لا باعتبارها فئة مستقلة ولكن باعتبارها مجموعة من الممارسات النصية التي يتواطأ فيها الكاتب والقارئ، ويُوحي هذا بأنَّ على مبحث الدراسات الأدبية، ومبحث تحليل الكلام [أو تحليل الخطاب] بصفة خاصة أن يُعيد النظر في الترجمة؛ إذ إنَّ فَحْصَ الترجمة باعتبارها مجموعة من الممارسات النصية لم يحْظَ إلى الآن باهتمام كبير، ويرجع السبب في هذا بلا شك إلى أننا انشغلنا انشغالًا أكبر مما ينبغي بالمعارضة الثنائية داخل نموذج الترجمة، واهتمَمْنا

اهتمامًا أكبر مما ينبغي بتعريف العلاقة بين الترجمة والأصل وإعادة تعريفها، وحتى عند الطعن في نموذج الأصل المهيمن والترجمة الخاصة له، فسوف تبقى فكرة وجود نوعٍ ما من الأصل المهيمن، سواء كان ذلك باللغة المصدر أو اللغة المستهدَفة. لقد حان الوقت لتحرير أنفسنا من القيود التي كبَّلنا بها مصطلح الترجمة، والإقرار بأن لدينا مشكلاتٍ عويصة في تحديد المعنى الدقيق لمصطلحٍ لا يزال مُراوغًا لنا، فسواءٌ اعترفنا بالحقيقة أو أنكرناها؛ فلقد دأَبْنا على التواطؤ مع أفكارٍ بديلة عن الترجمة طيلة حياتنا.

الفصل الثالث

ممارسات الترجمة ودورة رأس المال الثقافي: بعض ترجمات ملحمة الإنيادة بالإنجليزية

أندريه ليفيفير

تهدف معظم النصوص التي تُترجَم اليوم، في عصرنا الحالي، إلى توصيل المعلومات، سواء كانت عن الكمبيوتر أو السيارات ومضخَّات نقل السوائل وما شابه ذلك، وتهدف ترجماتٌ أخرى — وهي الآن أقلِّية، وإن لم تكن دائمًا كذلك — إلى تنشيط دورة رأس المال الثقافي. والفرق بين المعلومات ورأس المال الثقافي بالمعنى الذي قدَّم بيير بورديو المصطلحَ الأخير به يمكن صَوغُه بإيجاز فيما يلي: المعلومات هي ما تحتاجه لأداء عملك على المستوى المهني، ورأس المال الثقافي هو ما تحتاجه حتى يرى الناس أنك تنتمي إلى «الدوائر الصحيحة» في المجتمع الذي تعيش فيه.

ويمكن أن يقال إن الهدف من نمطٍ ثالثٍ من الترجمات يقع على مستوى التسرية عن النفس؛ فلهذا الغرض يترجم المترجمون الروايات ويدور الحوار بين المُمثِّلين في الأفلام السينمائية أو يُطبَع على الشاشة. كما يمكن أن يقال إن الهدف من نمطٍ رابعٍ من الترجمات هو محاولة إقناع القارئ بالقيام بعمل معيَّن، لا بغيره. ويستند هذا التمييز غير الدقيق بين الأنماط الأربعة للترجمة إلى وجود أربعة أنماط من النصوص بصفة عامة. وهذا تقسيم أوَّليٌّ إلى حدٍّ بعيد، بطبيعة الحال. ومن أسباب ذلك التي لا يُستهان بها أن كثيرًا من النصوص التي تنقل المعلومات أو تسعى إلى الإقناع تحاول أيضًا أداء ذلك بأسلوب يتضمَّن بعض التسرية، وأن كثيرًا من النصوص التي تُكتَبُ أساسًا للتسرية

عن القارئ يمكن القول بأنها تُقدِّم معلومات أيضًا بل وتنجح في بعض الأحيان في الإقناع بالقيام بعملٍ ما.

لكنني سوف أركِّز فيما يلي على النمط الثاني من النصوص/الترجمات؛ أي النصوص التي قد يكون هدفها الأساسي تقديم معلومات، أو التسرية، أو مزيجًا من هذا وذاك، أو محاولة الإقناع، ولكنها تَحظى بالاعتراف بها باعتبارها تنتمي إلى «رأس المال الثقافي»، لثقافة معيَّنة، أو لـ «الثقافة العالمية». ورأس المال الثقافي المذكور يُنقَل ويُنشَر ويُنظَّم بعدَّة وسائل من بينها الترجمة، لا فيما بين الثقافات فقط بل أيضًا داخل إطار الثقافة الواحدة. ولقد شهد تاريخ الترجمة محاولات لنقل رأس المال الثقافي على نطاقٍ واسع، كما حدث فيما يُسمَّى «مدارس الترجمة» في طليطلة (بإسبانيا) أو في بغداد، ومثل سياسات محمد علي الرامية إلى إدخال العلوم والفنون والآداب والتكنولوجيا الفرنسية في مصر في القرن التاسع عشر، ولكننى لن أتعرَّض هنا لهذه المحاولات بل سوف أرصد حظوظ بعض ترجمات ملحمة الإنيادة التي كتبها فيرجيل، إلى اللغة الإنجليزية، وإن لم أعتزِم، على الإطلاق، رَصْدَ «تاريخ» الترجمات الإنجليزية لهذه الملحمة، مهما يكن تقريبيًّا؛ إذ إنني أريد أن أُبيِّن وحسب كيف يمكن الاستفادة من مفهوم رأس المال الثقافي في دراسة الترجمة الأدبية.

إذن فالرأسمال الثقافي هو رأس المال الذي يستطيع المثقفون إلى الآن أن يزعموا امتلاكه، بل وإلى حدٍّ ما، أن يتحكَّموا فيه، بخلاف رأس المال الاقتصادي الذي لم يعُد معظم المثقفين قادرين على الزعم — مجرَّد الزعم — بامتلاكه؛ فالرأسمال الثقافي هو ما يجعلك مقبولًا في مجتمعك عند انتهاء عملية التكيُّف الاجتماعي المعروفة باسم «التعليم»، وحتى إن كنتَ من علماء الذرَّة أو تُمارس مهنةً بالغة التخصص؛ فالمجتمع يتوقع منك القدرة على المشاركة في مناقشة موضوعات معيَّنة، من رمبرانت إلى فيليب روث، ومن واتو إلى فتجنشتاين.

كان القرن السابع عشر يعتبِر أن الإحاطة بشعر فيرجيل، لا بملحمته الإنيادة وحسب، من رأس المال الثقافي، بل في قلب ذلك المفهوم نفسه، أو قريبًا منه. ولم يعُد ذلك الافتراض من البديهيات في عصرنا الحالي، ويقول ديفيد ويست (١٩٩٠م) المترجم الأخير للإنيادة في مقدمته، بنبرة المُدافع عن عمله إلى حدٍّ ما. إن النص الذي ترجمه «لم يعُد من النصوص التي عفى عليها الزمن» (ص٨)، وعبارته ذات وقارٍ شديد من شأنه أن يجعل قوة تأكيده نفسها تُشير، على الأقل، إلى بعض الشكوك الباطنة، ولكن بعض المترجمين

المُحدَثين يلجئون إلى القياس، فيُقيمون الصِّلات بين بعض جوانب الأصل وجوانب الزمن الذي يعيشون فيه، وغرضهم إقناع القرَّاء بأنهم لن يضيعوا وقتهم، وأن قراءة ما يرونه «نصًّا عتيقًا»، لولا أنه لا يزال يُعتَبَر رأسمالٍ ثقافيًّا، قد تثبت فائدتها لهم آخر الأمر. وعلى سبيل المثال نجد أن روبرت فيتزجيرالد (١٩٩٠م) يقول للقارئ إنه قرأ الإنيادة «في الشهور الأخيرة للحرب العالمية الثانية» (ص٤١٤) ويُضيف قائلًا: «إن معركة أكتيوم التي خاضها سلاح البحرية عندنا وقعت قبل الظهر بوقتٍ طويل» (ص٤١٤) أي إنه يربط ما بين المعارك الفاصلة في الحرب الأهلية بين أنطونيو وأوغسطوس وبين الحرب في المحيط الهادئ، ويُضيف أيضًا «إن عمليات الإنزال البحري ستكون في جزيرة هونشو، ولسوف أكون هناك، وتزيد أهمية ذلك عن المتعة الأدبية» (ص٤١٤). ويأخذنا رولف همفريز (١٩٥٣م) إلى سنوات ماكارثي، فيطرح بعض الأسئلة الإنكارية مثل «ما نوع هذه الدعاية التي تجعل الأعداء، بصفة عامة، أشد جاذبيةً وتنوُّعًا وأقدر على إثارة التعاطف معهم مما نحن عليه؟» (ص٨) ومِثل «فلا ينبغي لمنظَّمةٍ وطنية من نوعٍ ما التحقيقُ مع هذا الكاتب المُخرِّب، الذي يتلقَّى المال سِرًّا من إحدى الدول الأجنبية» (ص٩). وأما ألن ماندلبوم (١٩٨١) فهو الذي يربط بين ترجمة الملحمة وحرب فيتنام قائلًا: «إن السنوات التي قضيتها في هذه الترجمة وسَّعَت من نطاق ذلك الاستياء الشخصي؛ فإن هذه الدولة (التي لم أعد أستطيع أن أشير إليها، بسبب حرب فيتنام، باسم «المجتمع»؛ فهو لفظٌ بريء) قد فعلَت ما لم نكن نتصوَّره وجاءت بالبشاعة نفسها» (ص١١). وأما الحرب في البوسنة وفي رواندا، والتطهير العِرْقي، فلا بد أن تنتظر الترجمة التالية، ولكنني واثقٌ كل الثقة أنها سوف تجد لها مكانًا ما في مقدمة الترجمة.

وأما أصحاب الترجمات الأولى للإنيادة، من جافن دَجْلاس إلى جون درايدن ومَن تلاهما، فلم يكونوا بحاجةٍ إلى إدراج مثل هذه الأقوال في مقدماتهم، بل ولم تكن جماهير قُرَّائهم تتوقع منهم ذلك؛ لأن فيرجيل كان يُمثِّل لهم رأسمالٍ ثقافيًّا، بل رأسمالٍ من الطبقة الأولى، وإن لم يكن السبب مقصورًا على كونه فيرجيل إذ يقول جون جيلوري (١٩٩٣م) إن الرأسمال الثقافي، في المقام الأول، «رأسمال لُغَوي، فهو الوسيلة التي يصل بها المرء إلى معرفة لغة يقبلها المجتمع ويُقدِّرها خير تقدير» (ص٩). وفي زمن درايدن كانت اللاتينية لا تزال قادرةً على أن تزعم كونها تلك اللغة، على عكس ما أصبحت الحال عليه قَطْعًا في زمن همفريز. وهكذا فإن ترجمة فيرجيل كانت تعني، من زمن درايدن حتى سنجلتون، جَعْل اللاتينية — بصورةٍ ما — في متناوَل أيدي قُرَّائك. وسوف

يتَّضح أن عدَّة أشكالٍ قد ابتُكِرَت لتحقيق ذلك، ولكن هذه الأشكال كانت تشترك في ظاهرةٍ واحدة، أي إنها كانت تُمثِّل أنماطًا من الترجمة التي لا تحاول أن تحلَّ محلَّ الأصل، بل أنْ تستكمله، في حين أن الترجمات الحديثة تسعى أساسًا لاحتلال مكانه، كانت عدم معرفة فيرجيل في زمان فيرجيل يمكن أن تعني استبعاد الفرد من المجتمع الراقي، بصفةٍ خاصة، كما كان يمكن أن تعني أيضًا للطبقة البورجوازية الناهضة، وهو الأهم، الاستبعاد من «التعامل»، بكل معاني هذه الكلمة مع المجتمع الراقي. وأما الجهل باللاتينية، من ناحيةٍ أخرى، فكان من المؤكَّد أن يعني الاستبعاد، والحرمان من الاستفادة لا من «التعامل» بالمعنى التجاري الواضح للكلمة بالضرورة، ولكن من الحراك الاجتماعي الذي كان يطمح إليه الذين يشاركون في ذلك الضرب من التعامل؛ أي الحصول على «الفوائد الثقافية والمادِّية التي ينالها مَن أصاب قدرًا من التعليم العالي» (ص٩).

ولم تكن الأرستوقراطية في زمن درايدن تحتاج إلى الحراك الذي يُعلي مكانتها، فقد كانت إمَّا على القمة أصلًا أو بدأت الانحدار من تلك القمة، وغدت تتطلَّع إلى الحصول على رأسمال اقتصادي — لا ثقافي — لإيقاف الانحدار المذكور. وأما الرأسمال الثقافي فكانت البورجوازية الطامحة في حاجةٍ ماسَّةٍ إليه، وسرعان ما أتاحت المشاركة في رأسمالها الاقتصادي للأرستوقراطية حتى تكتسب الرأسمال الثقافي الذي تتمتَّع به الأرستوقراطية، وبعبارةٍ أخرى نقول إن ترجمة فيرجيل لم تكن تواجه جمهورًا متجانسًا، وهو ماكان درايدن يدركه؛ إذ يشكو في مقدمته من أنه لم يستطع تكريس الوقت الذي كان يرجوه للترجمة قائلًا: «كل ما أستطيع قوله إنني كنت أحتاج إلى وقت أطول، ولكن مطالبة بعض أنصاري ازداد صخبها إلى الحد الذي لم أعد معه قادرًا على تأجيل نشر الترجمة» (ص٣). ومع ذلك فإن درايدن، في المقدمة نفسها، المُهداة إلى راعٍ له من الأرستوقراطية، يستشهد بسطورٍ باللاتينية من الكتاب العاشر للإنيادة، ويُردِف ذلك بقوله: «ولا أُقدِّم هنا ترجمتي لهذه الأبيات الشعرية (وإن كنت أعتقد أنني لم أُخفِق في ترجمتِها) لأنني أعرف أن جنابك العالي تعرف الأصل خير المعرفة؛ ومن ثم لم أَشَأْ أن أدعك ترى نص فيرجيل والنص الذي كتبتُه متجاورَين هنا» (ص٢٧).

ومن المشكوك فيه إنْ كان جميع أنصار درايدن «يعرفون الأصل خير المعرفة» على نحو ما يصف به درايدن «صاحب الجناب العالي». وهكذا فإن درايدن يُترجم لفئتين على الأقل من فئات جمهور القرَّاء، الأولى منها أرستوقراطية، وهي التي قد لا تحتاج إلى مترجم

يُمكِّنها من الحصول على رأس المال الثقافي الذي يُمثِّله فيرجيل، أو تتعلَّق بأهداب وهمٍ يُوحي إليها أنها لا تحتاج إليه، والثانية هي البورجوازية، وخصوصًا أفراد الشريحتين الوسطى والدنيا من هذه الطبقة، وهي التي تحتاج فعلًا إلى مترجم وتُريد الاطِّلاع على نص فيرجيل بل واكتساب اللغة اللاتينية نفسها، وبالإضافة إلى ذلك أن تتعلم الحديث المقبول عن نصِّ فيرجيل، وليس من قَبيل المصادفة إذن أن ترجمة درايدن لا تقتصر على إدراج حواشٍ خاصة بالحقائق المرتبطة بالنص، بل وتُشارك أيضًا في المناقشات الدائرة بين شُرَّاح ونُقَّاد فيرجيل، مثل ماكروبيوس، وبونتانوس، ورويبوس، وسيجريس، وهو يُحدِّد «اعتراضاتهم الرئيسية» على فيرجيل في مقدمته، قائلًا: إنها موجَّهة «ضد مغزى الملحمة أو العبرة منها، وضد المدة أو طول الفترة الزمنية التي يستغرقها الحديث في الملحمة، وما لديهم من اعتراضات على أخلاق البطل فيها» (ص١٧). وأما مغزى فيرجيل (أي استعداده لمناصرة السياسات التي وضعها أوغسطوس، وهو موضوعٌ يعود همفريز إلى ذِكره في مقدمته، كما أُشيرَ إلى ذلك آنِفًا) وأخلاق إينياس، فربما لم تكن من الألغاز العويصة عند فئة القرَّاء الذين لم يتلقَّوا التعليم الرسمي الذي يتضمَّن دراسة الآثار الأدبية الكلاسيكية بالتفصيل، ومن ناحية أخرى، فإن مجرَّد إدراك مشكلة طول الفترة الزمنية باعتبارها مشكلة، كان يقتضي من المترجم إطلاع هذه الفئة من القرَّاء على شتَّى نظريات الملحمة الشائعة في زمن درايدن، خصوصًا النظريات الفرنسية التي كانت تُصِرُّ على وجوب عدم تجاوز الزمن الذي تستغرقه الملحمة مدة عامٍ واحد.

إذن فإن توزيع الرأسمال الثقافي وتنظيمه من خلال الترجمة يعتمدان، على الأقل، على العوامل الثلاثة التالية، وهي التي سوف نُضيف إليها عوامل أخرى في غِمار التحليل: (١) حاجة الجمهور أو بالأحرى حاجاته، وحاجة الجماهير أو حاجاتها، وهو العامل الذي سأتصدَّى له أخيرًا، و(٢) راعي الترجمة أو مَن دفعَ إلى وضعِها، و(٣) المكانة العليا النسبية للثقافتين، المصدر والمستهدَفة، واللغة الخاصة بكلٍّ منهما.

ولنبدأ بالعامل الثالث؛ لا يُهِمُّنا إن كان صاحب «الجناب العالي» الذي يخاطبه درايدن تحديدًا يستطيع فعلًا مقارنة ترجمة درايدن بالأصل اللاتيني. ولكن المهم فعلًا هو أن تلك الإمكانية كانت قائمة، بل وأنها كانت تُحدِّد — إلى درجةٍ بعيدة — كيف يقرأ الترجمةَ جانبٌ على الأقل من الجمهور الذي وُضعت من أجله، ولا نكاد نتصوَّر اليوم وجود قرَّاء فعلًا (ولا بد أن نفترض وجود عددٍ كبيرٍ منهم) لم يكونوا يقرءون الترجمة لما يمكن أن تُقدِّمه من معلومات، على نحو ما هو معتادٌ حاليًّا، بل — دون مبالغة —

للنظر فيما فعله المترجم بالنص أو فيما أضرَّه فيه. وربما يكون أقرب ما يشبه ذلك في زماننا ما يفعله مُدَرِّسو النصوص الكلاسيكية الذين لا يحتاجون إلى الترجمات التي يضعها طلابهم حتى يفهموا الأصل بل للتحقُّق من مطابقة هذه الترجمات للأصل لكي يحكموا على مدى فهم الطلاب له، هذه الطريقة في قراءة الترجمات تُلقي بعبءٍ كبير على كاهل المترجِم، بطبيعة الحال؛ فالمترجم (وقد اتَّضح أن جميع المترجمين المذكورين في هذا النص من الذكور) لا بد أن يقيس كل ما يكتبه بما في الأصل، والمترجمون المُحدَثون لا يزالون يزعمون أنهم يفعلون ذلك، بل ويفعلونه حقًّا، ولكن ليس استنادًا إلى المفهوم القائم على وجود عددٍ كبير نسبيًّا من القرَّاء القادرين فعلًا على قياس درجة التزام المترجم بما يقوله مؤلف النص الأصلي.

وفيما يتعلَّق بترجمات الإنيادة المنشورة على مدى ثلاثمائة سنة بعد نشر جافين دَجْلاس ترجمته للمرة الأولى عام ١٥٥٣م، ظلَّت اللغة اللاتينية، والأصول اللاتينية، على الدوام تشغل وعي القرَّاء، وسواءٌ كانت تكتسب قيمتها من اعتبارها جانبًا من التعليم وفق المذهب «الهوماني» (الإنساني) أو يُطمَح إليها باعتبارها وسيلة للتقدم الاجتماعي فأمرٌ لا يهم؛ فالواقع يقول: إن الترجمات (ناهيك بالكتابات الأصلية) كانت تُوضَع تحت ظلال اللاتينية، وهو حالٌ لا يختلف عن إلقاء الإنجليزية اليوم بظلِّها على الإنتاج الأدبي والثقافي في شتَّى أرجاء العالم.

ولننظر الآن في العامل الثاني: فالرُّعاة أو الدافعون إلى الترجمة يتولَّون التكليف بها أو على الأقل يتولَّون نشرها على الجمهور، والمنطق يقول إذن إنهم سيكون لهم رأيٌ على الأقل في تشكيل الاستراتيجيات التي يختارها مختلف المترجمين في ترجماتهم. ففي حالة ترجمة كريستوفر بيت للإنيادة لم يكن الراعي سوى الشاعر العظيم ألكسندر بوب. وكما يقول جون كوننجتون (١٩٠٠) في تاريخه لترجمات الإنيادة إلى الإنجليزية، التي تُمثِّل جانبًا من مقدمته الطويلة لترجمته الخاصة للملحمة: «كان بيت صديقًا مقرَّبًا من سبنس، صديق بوب، وأبدى الشاعر العظيم — بكلمات لا يبدو أنها حُفِظَت — موافقته على تجربةٍ لولاه لما أمكن تحقيقها» (ص٢٩)، وبعد قرنين كتب سيسيل داي لويس ترجمته (١٩٥٢م) بناءً على تكليف راعٍ مختلف كل الاختلاف؛ إذ يقول في مقدمته «يَسَّرَ من حل مشكلتي أنني كُلِّفْتُ بالترجمة بقصد إذاعتها في الراديو» (ص٨) ثم يعرض بعد ذلك القرارات الاستراتيجية الجوهرية التي اتخذها نتيجةً لذلك قائلًا: إنه كان عليه «زيادة الزخم إلى حدٍّ كبير» (ص٨) و«تنويع الأماكن ... يمكن تحقيقه بصورة أفضل

من خلال النظم» (ص٨) و«الحاجة إلى الحفاظ على انتباه المستمع» (ص٨) وهو ما دفعه إلى «استخدام تعبيرٍ عامِّيٍّ حادٍّ جريءٍ هنا وهناك، أو عبارةٍ مُبتذَلة قد تُنبِّه السامع بظهورها في سياق غير مألوف» (ص٨). ومع ذلك، فإن الرُّعاة أو الدافعين على الترجمة لا يمكن تحديدهم بهذه السهولة، فقد يكونون من تُجَّار الكتب الذين يكتشفون نقصًا معيَّنًا في السوق، وقد يكون الدافع شيئًا غامضًا مثل «توقُّعات الجمهور»، وهي التي قد تتجسَّد في لحظة من اللحظات في أشخاص تُجَّار الكتب المذكورين آنِفًا، وقال كوننجتون عن ترجمة بيريسفورد للإنيادة عام ١٧٩٤: «كانت ترجمة كوبر لهوميروس قد ظهرت لِتَوِّها. وقد أدرك الجميع ما هي حقًّا عليه من امتيازٍ نادر. وكان من المُغري من ثَمَّ أنْ يحاول أحدهم تكرار الطريقة والرد بترجمة فيرجيل» (ص٢٧). وأما «الطريقة» المقصودة فكانت استعمال النَّظْم المرسَل بدلًا من الشعر المُقَفَّى الذي استخدمه درايدن، بحيث تُمثِّل من ثَمَّ إعادة النظر في الموقع الرئيسي الذي يشغله درايدن في سلسلة نسب ترجمات الإنيادة إلى الإنجليزية.

وقد وضع ج. ك. ريتشاردز (١٨٧١) أوجزَ تعريفٍ للمعنى الذي أحاول التعبير عنه بمصطلح النسب أو «البنوة filiation» عندما قال إن «الترجمة التي يحكم جمهور القرَّاء بأنها الأفضل تفوز بامتلاك الميدان» (ص٥)، ومع ذلك، فمِن المحتمَل أن قرَّاء اليوم سوف يختلفون معه في «نِصْفِ» تقديره للترجمة الفُضلى؛ إذ إنه يعقد اللواء لترجمتين يقول: «إن أي طامحٍ جديد لا بد أن يعتبرهما أقوى منافِستَين له؛ ألا وهما ترجمة درايدن، وترجمة المرحوم الأستاذ كوننجتون» (ص٧)، ولايزال درايدن يشغل تلك المكانة إلى اليوم. وأما ترجمة كوننجتون فلم يُكتَب لها البقاء بعده إلا بسنوات معدودة. ومع ذلك فإن درايدن نفسه لم يعُدْ يُعتبَر المعيار من حيث «المضاهاة» والمنافسة، كما كان حاله يومًا ما، فالمترجمون المُحدَثون للإنيادة لا يزالون يعترفون بالمهارة الفائقة لدرايدن، لكنهم لم يعودوا يشعرون بأن عليهم أن يتحدَّوه عمليًّا، وإن كان لنا أن نَصِفَ موقفهم قلنا إنهم يحسدونه، فكما يقول سيسيل داي لويس: «ليست الأحوال مُواتِيةً لنا كما كانت أيام درايدن، فليس لدينا اليوم أسلوب خاص بنا في الشعر؛ أي ليس لدينا أسلوب «أدبي» مُصطنَع يمكنه الإيحاء بأسلوب فيرجيل» (ص٧). فإذا نظرنا إلى القضية من زاوية الرأسمال الثقافي وجدنا أن هذا سببٌ آخر لقلَّة من يهتمون بقراءة فيرجيل اليوم؛ فالأمر لا يقتصر على أنهم لم يعودوا يحتاجون إلى اللاتينية، ولكنه يتجاوز ذلك إلى إحساسهم بأن الترجمات الشائعة لم تعد قادرة على تمكينهم من الاطِّلاع «المضمون»

على نمطٍ «عالي القيمة» من اللغة الإنجليزية، وإن كان ذلك لا يرجع إلا إلى تزايُد الشكوك في وجود مثل هذا النمط نفسه.

وكان المترجمون القدماء ينظرون إلى درايدن نظرةً مختلفة؛ إذ إن كريستوفر بيت الذي نشر ترجمته للمرة الأولى في عام ١٧٤٠م؛ أي بعد نَشْرِ ترجمة درايدن بنحو أربعين سنة، يشعر بأنه لا بد له من تقديم «تبرير» في تصديره، وذلك كما يقول: «لمنع القارئ من أن يتخيَّل أنني أحاول منافسة درايدن في ترجمته؛ فلا يوجد اسمٌ أُكِنُّ له مقدارًا أكبر من الإجلال والاحترام الحقيقي من اسمه» (ص٧)، ثم يعترف بيت، بعد ذلك، قائلًا: إنني استعَرْت، في أماكن مختلفة، نحو خمسين أو ستين سطرًا كاملًا من السيد درايدن، وأعتقد أنني لا أحتاج إلى الاعتذار عما أَبَحْتُهُ لنفسي، بل أخشى أن يتمنَّى القارئ لو أنني استعَرْتُ عددًا أكبر من السطور من ترجمته النبيلة» (ص٨)، وللمرء الحق في أن يسأل عن سبب إحساس بيت بضرورة وضع ترجمة خاصة به، ولا ترجع الإجابة فقط إلى التحدي الذي تفرضه المنافسة، ما دام بيت يعرف كما هو واضح، أنه سوف يشتبك في معركةٍ خاسرة مع درايدن، ناهيك بفيرجيل. ولكن الإجابة تَكمُن في مفهوم الرعاية المشار إليه آنِفًا؛ إذ إن بوب أراد من بيت أن يُجرِّب الترجمة بنفسه، وما إن تُحقِّق ترجمةٌ معيَّنة مكانةً ترفعها فوق كل ما ينافسها، كما كان حال ترجمة درايدن في وقتٍ مبكِّر من تاريخ ترجمات الإنيادة إلى الإنجليزية، حتى يمكن النظر إلى تلك الترجمة، أو الظن بأنها، على الأقل، تُؤثِّر في الترجمات اللاحقة تأثيرًا سلبيًّا؛ أي إنها تكاد تجعل «مِن غير المُتصوَّر» على المترجمين اللاحقين أن يتجاوزوا المعايير التي وضعَتْها الترجمة التي غدت معيارية، ويتَّهم درايدن معارضوه بأن استخدامه للقافية قد «خنق» التجديد؛ إذ يقول ريتشاردز «إن ضرورات استخدام القافية تُشكِّل عقبةً كَئُودًا في طريق الاختيار الحر لِلُّغة المطلوبة لتمثيل معاني المؤلِّف الأصلي بأدق صورة وأنسبها» (ص١٣) كما أنه يصُبُّ لعناته على الترجمات المُتَّسِمة ب «الإسهاب المُوهِن للنص» (ص١٥) ويعتقد معارضو درايدن أن المترجمين لم يلجأوا كثيرًا للترجمة بالنظم المُرسَل، وهو البديل عن القافية، وذلك، على وجه الدقة، بسبب نجاح درايدن، وإن كان النظم المرسَل «هو البحر الشعري الخاص بالملاحم الإنجليزية، ويُعتبَر في نظري أنسب بحرٍ تتطلَّبه إعادة صوغ ملحمة تنتمي إلى أمة أخرى» (رودز، ١٨٩٣م، ص٨).

ويلجأ المترجمون المنافسون، من أجل الخلاص من «السيطرة الخانقة» التي تفرضها الترجمة المعتمَدة، إلى اتخاذ موقفٍ متوقَّع يمكن وصفه ب «البُنُوَّة السلبية» أو الحط

من قيمة الأسلاف الذين قد يُزعَم أن عملهم يشغل مكانة «الترجمة المعتمَدة»، فيقول جافن دَجْلاس إن إعادة صوغ كاكستون للإنيادة لا يشبه الأصل إلا «كما يشبه الشيطانُ القديسَ أوغسطينوس» (ص٨)، وفيرفاكس تايلور (١٩٠٧م) يذمُّ درايدن بما يشبه المدح قائلًا: «يجوز لنا أن نعتبر أن ترجمة درايدن تشغل المكان الأول بين ترجمات الإنيادة إلى اللغة الإنجليزية الحديثة، على الرغم من افتقارها إلى الأمانة» (ص١٢)، ويحاول ج، ك، ريتشاردز أن يستبعد كوننجتون قائلًا: «إن الصورة التي تَبرُز خلف صفحة المترجم ليست صورة بوبليوس فيرجيليوس مارو، بل صورة السِّير وولتر سكوط» (ص١٢). والسبب، كما يراه ريتشاردز، يكمُن في الإيقاعات الطليقة الرنَّانة للبحر الشعري، وهو البحر المناسب للأساطير المنظومة على الحدود بين اسكتلندا وإنجلترا أو لرومانسات زمن الفروسية» (ص١٠)؛ أي إنه يقول، بعبارةٍ أخرى. إن كوننجتون ربما كان يحاول أن يزيد من قدرة ترجمته على «التسلية» ويرفع من قيمتها باستخدام أسلوب كتابة الشعر القصصي الذي أشاعه السِّير وولتر سكوط وأحبه الناس حُبًّا جَمًّا، ولكن هذا كان فيما يبدو بمثابة خيانةٍ في نظر الذين يعتبرون أن القيمة القائمة على احتمال القدرة على التسلية ليست من العوامل التي يجب أن نأخذها مأخذ الجد في نقل الرأسمال الثقافي.

وفي إطار تعليق ريتشاردز على ترجمة كوننجتون، يضرب المثال بأحد العوامل الثابتة الأخرى التي تنتمي إلى السلسلة التي نعمل على تثبيتها، ألا وهو عامل القياس. ولقد أشرتُ إليها باختصارٍ آنِفًا على مستوى ما يُسمَّى عادةً ب «المضمون» عند مناقشة محاولات المترجمين المُحدَثين لـ الإنيادة إقناع قرَّائهم بأن هذه الملحمة لا تزال جديرةً بالقراءة، خصوصًا عند ترجمتِها. ولكن القياس يوجد على مستوًى آخر أيضًا، ويشير فيرفاكس تايلور إلى أحد هذه العوامل عندما يقول: «كان فيرجيل يستخدم بحر الداكتيل السداسي التفعيلة [الموازي للهَزَجِ التام عندنا] لأن التقاليد الأدبية في زمانه كانت تقضي باستخدام هذا البحر في كتابة الملاحم، ويمكن أن نُقِيم الحُجَّة بالمنطق نفسه على أن التقاليد الإنجليزية تشير إلى أن النَّظْم المرسَل هو الوسيط الصحيح» (ص١٤)، أي إن المرء يقارن بين تقاليد اللغتين — عادةً بطريقة تظلم ما يُفضِّله إلى حدٍّ ما — ويجد «الترخيص» في التقاليد الأصلية والمستهدفة بطرائق كثيرة مختلفة؛ فالمنطق يقول إنه يمكن التوصل إلى نتائج كثيرة مختلفة، فبينما نجد فيرفاكس تايلور مثلًا يستند إلى التقاليد تأييدًا لاتِّخاذ النَّظْم المرسَل نمطًا شعريًّا مثاليًّا لترجمة فيرجيل، يُظهِر جون

كوننجتون ميلًا أكبر إلى حدٍّ ما في اتجاه تقاليد اللغة المستهدَفة ويقول: «من المفهوم تمامًا هذه الأيام أن كتابة النثر فنٌّ يُضارِع فن كتابة الشعر» (ص٤٨)؛ ومن ثم فقد ترجم الإنيادة بمزيجٍ من الشعر والنثر. وأما ديفيد ويست، فيُفسِّر القياس بأسلوب آخر قائلًا: «لا أعرف أحدًا في نهاية قرننا [أي القرن العشرين] يقرأ الشعر القصصي الطويل بالإنجليزية، وأنا أريد للإنيادة أن تُقرَأ» (ص١٠).

وأخيرًا يمكن أن نرى أن القياس، أو عدم إجراء القياس، يقوم بدورٍ معيَّن على المستوى الأيديولوجي؛ أي الشبكة الفكرية التي تتكوَّن من الآراء والمواقف التي تُعتبر مقبولة في مجتمع معيَّن وفي وقت معيَّن، والتي من خلالها يصل القرَّاء والمترجمون إلى النصوص. انظر إلى المناقشات التي كانت ملتهبةً أحيانًا واستمرَّت حتى عام ١٨٠٠م تقريبًا، حول معاملة إينياس، بطل الملحمة، لحبيبته الملكة دايدو، وبعد ذلك نجد أن الموضوع يختفي تقريبًا عن الأنظار، ولكنه ولا شك يدعو بشدة إلى إحيائه. ولا بد أن يتمتَّع دون شكٍّ ببث حياةٍ زاخرة فيه عندما تظهر أول ترجمة للإنيادة في إطار المذهب النسوي [مذهب نُصرة المرأة]، وكان المترجمون قبل عام ١٨٠٠م قد وضعوا ثلاثة خطوط دفاعية عن فيرجيل، أو عن إينياس، أو عنهما معًا. فأما درايدن فكان يعتبر الأرباب مسئولين مسئوليةً تامَّة عما حدث قائلًا: «من المُحال تبرير انعدام حساسية البطل إلا بأن جوبيتر رب الأرباب قد أصدر أمرًا مطلقًا بذلك» (ص٣٢)، وذلك على نحو ما فعله جافين دَجْلاس قبله قائلًا: «فإذا كان الأمر الذي أصدرَتْه الأرباب جعله يحْنَثُ في يمينه، فإنهم يتحمَّلون المسئولية، ولا يُلام إينياس المذكور على ما فعل» (ص١٧). وأما بيت فيُنْحِي باللائمة على دايدو وحدها، قائلًا: إنها «جسورة، مشبوبة العاطفة، طَموحٌ وخَئُون، ولكن خصيصتها المميزة هي التظاهُر بما ليس فيها» (ص٩)، ولكن جوزيف تراب يُلقِي المسئولية على إينياس لا على فيرجيل قائلًا: «على الرغم من أن دوافع الأرباب القوية تُمثِّل «ذريعةً» تُعفِي إينياس إلى حدٍّ كبير، فإنها لا تُبرِّر موقفه. لقد كانت تلك نقيصةً فيه لا في الشاعر» (ص٢٢٣).

وعلى العكس من ذلك نجد أن قصة هَجْر إينياس للملكة دايدو قد استُخدِمَت لتدعيم قِيَم المجتمع المستهدَف باعتبارها نموذجًا سلبيًّا. ويعرض جافين دجلاس القضية بوضوحٍ وجلاء في مقدمته قائلًا: «إنني آمُرُ ذوات العاطفة المشبوبة بالاتِّعاظ بما حدث لدايدو، وأن يحْذَرْنَ الأغراب من أبناء الأمم الخرقاء، وألا يقترفن ما يُلقي بهن في جهنم» (ص١٨٣). ومن الصعب أن نتصور أن يقول أُسْقُفٌ كلامًا غير هذا، ما دام قد قرَّر أن

يقول شيئًا. وأما درايدن، الذي كان أبعد ما يكون عن منزلة الأساقفة. وكان يخاطب مجتمعًا لا يتمتَّع بأشد الأخلاق صرامة، فيُقدِّم لنا هذا التعليق الساخر: «قد تتعلم الفتيات مما حدث لدايدو، وعليهن أن يأخذن العبرة منها فلا يحتمين بكهفٍ لأنه أسوأ ملجأ يمكن اللجوء إليه هربًا من المطر، خصوصًا إن كان في صحبة الفتاة حبيبٌ لها» (ص٣١).

وقد تَصالحَ المترجمون لا مع الشبكات الفكرية المختلفة وحسب، بل مع الشبكات النوعية المختلفة أيضًا. وتحقيقًا لذلك عليهم أن يعتنقوا المبادئ الشِّعرية السائدة في الثقافة المستهدَفة في وقت إنجاز الترجمة، وكذلك من حيث التوتُّر القائم بين المبادئ الشعرية للأدب المصدر والمبادئ الشعرية للأدب المستهدَف، فهو توتُّرٌ لا بد للمترجم أن يفُضَّه، ومعظم المشاكل في هذا المجال من المحتمل أن يواجهها المترجم في إطار ما يُسمَّى بـ «الشكل» لا في إطار ما يُسمَّى بـ «المضمون». وكان درايدن وخلفاؤه الذين تلَوه مباشرةً يرون أن مفهوم «الشكل» يتَّسِع ليشمل فكرة الملحمة نفسها، وأفكارهم في هذا الموضوع تُقدِّم لنا نموذجًا واضحًا للبُنُوَّة؛ إذ يمتدح درايدن فكرة فيرجيل عن الملحمة؛ لأنها «لا تتضمَّن شيئًا ذا طبيعةٍ أجنبية»، «مثل الروايات التافهة التي أدرجها أريوسطو وغيره في قصائدهم»، مُناصرًا بكل حسمٍ المفهوم الكلاسيكي للملحمة ومدافعًا عنه ضد الرومانسات التي أشاعها أريوسطو وكذلك بوياردو، ويتبنَّى بيت مقولة درايدن حرفيًّا، حتى بشكلها الطباعي. ثم يُضيف إليها المزيد قائلًا: إن [الملحمة الحقَّة] «لا تتضمَّن شيئًا ذا طبيعةٍ أجنبية، مثل الروايات التافهة، التي يُدرِجها أريوسطو، بل وتاسو وفولتير في قصائدهم، وهي التي تُضلِّل القارئ وتَهَبُهُ نوعًا آخر من المتعة» (ص٦). ويقول: إن تلك المتعة من النوع الذي يتسبَّب في إعادة «اللين [إلى النفس] وسَلْب قوَّتها وانحلالها واتجاهها نحو الرذيلة» (ص٦). وهكذا يتخذ بيت موقفًا أكثر صرامة في الدفاع عن الملحمة الكلاسيكية بإدراجه تاسو وفولتير جنبًا إلى جنب مع أريوسطو؛ إذ إن الحل الوسط الذي كان تاسو قد توصَّل إليه — أي مَزْج الملحمة الكلاسيكية بالرومانس — كان يُعتبَر مقبولًا تقريبًا منذ نشره الملحمة التي كتبها بعنوان «تحرير أورشليم» ونشر كتابه النظري عن الملحمة بعنوان المقالات، ويُقدِّم تراب أخيرًا صورته المُعدَّلة لحُجَّة درايدن قائلًا: «إنَّ وَصْف المشاعر الدفَّاقة وتصويرها (كما يفعل فيرجيل) ... يختلف عن وصفِها وإلهابها (كما يفعل أوفيد)، ولكن كُتَّاب الرومانسات والروايات الحديثة يتحمَّلون أكبر مسئولية عن هذا» (ص١٩٣).

وبعد انقضاء قرنٍ كامل، أَخْلَت المناظرة المبكِّرة عن الطبيعة «الحقَّة» للملحمة مكانَها لمناظرةٍ حول المُفاضَلة بين اختيار النثر أو الشعر، أو بين اختيار أحد نمطين من النَّظْم لترجمة الإنيادة، ويقول فيرفاكس تايلور «يبدو من الواضح أن الترجمة المنثورة لن تُرضينا حقًّا أبدًا؛ لأنها سوف تفتقر دومًا إلى الطابع الموسيقي للنَّظْم المتواصل» (ص١٠). وربما كانت أقرب الحُجَج إلى البراجماطية، في هذا السياق، هي الحُجَّة التي يُقدِّمها ج، ك، ريتشاردز للإعلان عن مزايا ترجمته، وفيما يلي نصُّ ما يقوله:

«تتكوَّن الكتب الستة الأولى من الإنيادة من ٤٧٥٥ سطرًا في الأصل.
وتتكوَّن ترجمة السيد درايدن من ٦٤٩٥ سطرًا.
وتتكوَّن ترجمة السيد بيت في نفس البحر الشعري من ٦٥٢٣ سطرًا.
وأعتقد أن ترجمة السيد كوننجتون تتكوَّن من ٧٣٠٠ سطر.
وقد مكَّنَني استخدام النَّظْم المرسَل من ترجمة الكل في ٥٤١٠ سطور.»

والواضح أن التضخُّم الناجِم عن استخدام المزدوَجات المُقفَّاة، وهو الذي بدأه درايدن وغيره ممن «أعاقوا أنفسهم» كما يقول جيمز رودز «بالنزول على مقتضيات النظم المُقفَّى» (ص٨)، ووصل إلى مرحلةٍ أفلَتَ زمامه فيها عند كوننجتون، كان يحتاج إلى من يضع حدًّا له باستخدام النظم المرسل. ولو أن الطول النسبي كان حقًّا المعيار الوحيد للحكم على الترجمات لكانت ترجمة ريتشاردز أفضل من الترجمات الأخرى التي وضعها المنافسون الذين يقيس نفسه بهم.

وتتضمَّن المبادئ الشعرية استخدام المفردات؛ إذ ينبغي من الزاوية المثالية أن تتفق مع مفردات الأصل ومع مفردات الجمهور الذي يكتب المترجمُ من أجله. ودرايدن على وعيٍ كامل بهذا؛ إذ يقول في مقدمته الطويلة: «ربما أكون أول إنجليزي وضع نُصْبَ عينيه المحاكاة الدقيقة للشاعر [فيرجيل] من حيث البحر الشعري، واختيار الألفاظ، ووضْعها في السياقات الكفيلة بتحقيق عذوبة الجرس» (ص٥١). ولكنه لا يقتصر على ذلك بل يُضيف قائلًا: «لقد حاولتُ أن أجعل فيرجيل يتكلم الإنجليزية التي كان يمكن أن يتكلمها لو كان قد وُلِد في إنجلترا وفي هذا العصر» (ص٦١). وكما هو متوقَّع، كان غيره من المترجمين يعزفون عن جعل فيرجيل يتكلم الإنجليزية السائدة في زمانهم، وخصوصًا الإنجليزية التي تتضمَّن كلمات وعبارات لم تكن شائعة في اللاتينية في عصر فيرجيل، بدافعٍ من احترام استخدام فيرجيل للَّاتينية، ويدعو جاكسون نايت (١٩٥٨)

على سبيل المثال، إلى استخدام لغة إنجليزية ذات غرابة طفيفة أحيانًا ما دامت اللاتينية عند فيرجيل تكسوها الغرابة أحيانًا (ص٢٢)، وهو في الوقت نفسه يدعو إلى استعمال مستوًى من اللغة الإنجليزية يتَّسِم بعدم التعبير عن الشخصية قدر الطاقة، ولا يرتبط زمنيًّا بالإنجليزية في منتصف القرن العشرين» (ص٢٢) وإن كنا نتصوَّر أنه لن يبلغ في ابتعاده عن الشخصية وعدم انتمائه الزمني ما بَلَغَتْه اللغة المستخدمة في ترجمة الكلاسيكيات في العصر الفكتوري؛ إذ كانت هذه الترجمات تعتمد على لغةٍ كان يعتقد أنها «لازَمَنية» وإن كان الرأي حاليًّا يميل بازدياد إلى اعتبارها «عتيقة» وحسب؛ ومن ثم فإنها تأتي بنتيجةٍ عكسية من حيث إمكان مُتْعَتِها للقارئ. وانظر ترجمة فيرفاكس تايلور للسطور الخمسة الأولى من الكتاب الرابع من الإنيادة:

«وقَعَتْ هناك فريسةً لعذاب آلامٍ من الأشجانْ
فذَوَتْ وزاد نُحولُ مَلْكتِنا بما تُخفي من النِّيرانْ
فالجُرحُ قاسٍ ينهَشُ الدَّمَ في عُروقٍ ذابلاتٍ من زمانْ
وإلى خيال المرأة الظمأى التي هدَّ الغرامُ بها الكيانْ
عادت شجاعةُ قائدٍ عَلَمٍ وصِيتُ بلادِهِ في كلِّ آنْ.»

وسوف أتصدَّى أخيرًا للعامل الأول ألا وهو حاجة الجمهور الذي يمكن أن يقرأ النص أو حاجات الجماهير؛ فهذه هي المسئولة عن الاستراتيجيات المختلفة التي يستخدمها مختلف المترجمين في أوقاتٍ شتَّى. بل إنه يمكن اعتبارها العامل الذي يسترشد به المترجم في عمله على أول المستويات الأساسية؛ ألا وهو المستوى الذي تُتَّخَذ فيه أشمل القرارات الاستراتيجية. والحاجات المختلفة المشار إليها من العوامل المسئولة عن ازدواج سلسلة النسب الذي تنتمي إليه ترجمات فيرجيل إلى الإنجليزية، اعتبارًا من القرن السابع عشر. فأما السلسلة الأولى فتتكوَّن من مترجمين مثل درايدن، أهم ما يشغلهم محاكاة الأصل والتعادل معه، ولكن من دون تجاهُل تعريف القرَّاء في الوقت نفسه بالنظرات المعاصرة إلى الأصل. وأما السلسلة الأخرى التي بدأت بعد نسيان كثيرٍ من الترجمات الأولى، فتضم المترجمين الذين حاولوا أن يجعلوا الرأسمال الثقافي الذي يُمثِّله فيرجيل واللغة التي كان يكتب بها متاحًا لأكبر عدد ممكن من القرَّاء، وبأكبر عدد من الأشكال التي كان المعتقَد أن تساعدهم على تحقيق هذا الغرض. وسوف أنتقل الآن لتقديم مناقشة موجَزة لهذه الأشكال، وللمواقف من ورائها.

يقول جوزيف تراب في مقدمته لترجمته التي نُشرت أول مرة عام ١٧٣٥ إنه «من المُحال الاستمتاع بشِعر الشاعر فيرجيل، إلا إذا فهم المرء معانيه ومبانيه باعتباره كاتبًا» (ص٣). ويقول تراب بعد ذلك إنه «من المقطوع به أن كثيرًا من السادة من ذوي الشمائل الطيبة والأحكام الرهيفة في المدن وفي الريف كادوا ينسَون اللاتينية (وإن لم ينسَوها تمامًا) أو لا يحيطون بها الإحاطة الكافية لقراءة فيرجيل باللغة الأصلية» (ص٣)، وهؤلاء «السادة» هم الجمهور الذي يوجه تراب ترجمته إليه، وهو يُشكِّل ترجمته داعيًا لتلبية احتياجاتهم. وانظر إلى مقولته التالية: «ولَمَّا كانت هذه الحواشي بالإنجليزية، فإن الصعوبة الرئيسية التي يصادفها هؤلاء السادة في قراءة الشُّرَّاح قد أُزيلَت تمامًا (تراب، ص٤). وتراب يشير هنا إلى الحواشي التي كثيرًا ما تُقتبَس من الشُّرَّاح المعتمَدين المشار إليهم آنِفًا. وكانت هذه الحواشي تُكتَب وتُطبَع، لسوء الحظ، باللغة اللاتينية في معظم طبعات الإنيادة المتاحة عندما نشر تراب ترجمته. إن لم يكن في جميع الطبعات. وهكذا فإن كتابة الحواشي المصاحبة لترجمته بالإنجليزية أيضًا تُعتبر بلا شك عاملًا إضافيًّا يُشجِّع القرَّاء على شراء عمل تراب، وعلى أية حال فقد مكَّنَتْه الحواشي أن يقول بثقةٍ أكبر «سوف أكون قد وقعت في ضلالٍ كبير إن لم يستطع القرَّاء من خلال هذه الترجمة والحواشي معًا أن يزيدوا من فهمهم لفيرجيل باللغة اللاتينية» (ص٤).

وتوجد ترجمات أخرى تحاول أن تُحقِّق الغايتين معًا، فبعضها مثل ترجمة أندروز التي نُشرت عام ١٧٦٦م، تزعم قدرتها على أن تكون «أدبًا رفيعًا» وفي الوقت نفسه «مدخلًا» مفيدًا إلى القصيدة. ويقول أندروز إن «ترجمته موجَّهة على غِرار ذلك» إلى «الشُّبَّان في مجتمعنا الذين درجوا على حب العلم». ثم يُضيف قائلًا: «ولم أجد في غمار عملي أي تناقضٍ بين هاتين الغايتين» (ص٨). وربما كان قرَّاؤه يختلفون معه، وهم الذين يقول إنهم قد «يحتاجون إلى المزيد من المساعدة في الأبنية النحوية»، ما دامت ترجمته لم تُطبَع منها طبعةٌ ثانية قط، ومما له مغزاه أن موقف أندروز تجاه نشر الرأسمال الثقافي يكتنفه بعض الغموض، فهو ينعَى ما يراه حقيقةَ مجتمعِه ألا وهي أن «المستويات المنخفضة من التعليم، مثل التي لا بد من توافرها لمن يمارس التجارة والمؤامرات السياسية، تبدو شائعةً بين العامَّة.» ثم يُضيف قائلًا: إن العلم لا يستطيع أن يتفاخر، من ناحية أخرى، «بوجود علماء أفذاذ مثل الذين شهِدَتْهم القرون السابقة» (ص ٦–٧). ويبدو أن أندروز يعني أن الذين شرعوا في تكديس رءوس أموال اقتصادية

لا يأبَهُون عمومًا لرأس المال الثقافي، وأنه قلِقٌ إزاء هذه الحال، مفصحًا بذلك عما يُعتَبر، في جوهره، رد فعلٍ أرستوقراطيًّا يقول إن انتشار التعليم على نطاقٍ واسع جعله يفقد ما كان عليه يومًا ما.

ومن الطريف أن التصدير الذي كتبه تراب لترجمته يناقض تمامًا رد الفعل الأرستوقراطي الظاهر في تصدير أندروز، وهو ما سوف يزداد إيضاحه فيما يلي؛ إذ إن تراب كان يرى أن على البورجوازية الطامحة أن تكتسب معرفةً بالتراث الكلاسيكي بكل وسيلةٍ ممكنة. وأما حين يتوقَّف «طموح» البورجوازية؛ أي حالَمَا تنجح في أن تشغل مواقع السلطة الحقَّة، فسوف تبدأ في حماية ما أصبح «لها» رأسمال ثقافيًّا، وصيانته من نوع الانتشار الذي غدا «يسيرَ المأخذ»، على نحو ما يظهر في تصدير سنجلتون، الذي نُشير إليه أدناه.

وأما جوزيف ديفيدسون فإنه ظلَّ منحازًا إلى البورجوازية «الطامحة»، محاولًا توفير «مداخل» مفيدة إلى الإنيادة من خلال الجمع بين ثلاثة كتبٍ على الأقل في كتابٍ واحد. وقد تمتَّعَت ترجمته بدرجة عالية نسبية من الرَّواج؛ إذ نُشرت أول الأمر في عام ١٧٤٣م، ثم أُعِيدَ نشرُها في ١٨٠١م، ١٨١٠م، ١٨١٣م، ١٨٢١م، ١٨٣٠م، ١٨٣١م، ١٨٤٨م، بل وحتى عام ١٩٠٦م، وعنوانها جديرٌ باقتطافه كاملًا:

> أعمال فيرجيل مترجمة إلى النثر الإنجليزي، بصورة قريبة من الأصل بقدر ما يسمح به اختلاف المصطلح اللغوي بين اللغتين اللاتينية والإنجليزية، إلى جانب وجود النص ونظام البناء اللاتيني في الصفحة نفسها. وأما الحواشي النقدية والتاريخية والجغرافية والكلاسيكية فهي بالإنجليزية، مقتبَسة من أفضل الشُّرَّاح القُدامى والمُحدَثين، بالإضافة إلى عددٍ كبير من الحواشي الجديدة كل الجِدَّة، والكتاب يصلح للاستخدام في المدارس، وللأفراد من السادة.

ويُقدِّم ديفيدسون في هذا الكتاب من ثلاثة أسطر إلى خمسة من النص الأصلي في أعلى الصفحة، ومن تحتها تأتي الترجمة والحواشي، على نحو ما يتوقَّع قرَّاء القرن العشرين، ولكنه يُقدِّم أيضًا شيئًا آخر يُدرِجه في أبرز مكانٍ أي تحت الأصل وفوق الترجمة والحواشي. وهذا الشيء يُسمَّى «الترتيب» أي ترتيب تتابُع الكلمات منطقيًّا، بعد انتزاعها من أماكنها في السطور المنظومة وإعادة كتابتها نثرًا. وهذه التقنية، بطبيعة الحال، من روافد تقاليد عريقة في تدريس اللاتينية. وكان المفترض فيها أن «يفسر»

الطالب النص [وفق قواعد اللغة] حتى يزيد من فهمه له. وهذا هو المقصود بـ «الأبنية النحوية» التي يشير إليها أندروز على نحو ما أوردناه آنِفًا.

فلْننظر إلى السطرين الأولين من الكتاب الرابع لإيضاح الأمر، يقول النص اللاتيني:

At Regina, gravi iamdudum saucia cura,
Vulnus alit venis, et cacco carpitur igni.

ويطبع ديفيدسون هذين السطرين في أعلى الصفحة، ويعقبها «الترتيب» وهو:

At Regina, iamdudum saucia gravi cura, alit vulnus in *suis* venis, et carpitur igni amoris.

أي إن ديفيدسون فعل ما فعلَتْه أجيالٌ من معلِّمي اللاتينية من قبله، ألا وهو نَزْع الشعر من الشعر حتى يزداد وضوح دلالته، أو ما يسميه تراب «معناه». كما أضاف بحروفٍ مائلةٍ كلمات ليست في نص الإنيادة، كما هو واضح، وإن كان على المعلِّم أن يأتي بها حتى يكون للنص معنى. وديفيدسون يُورِدُها بجلاء للتأكد من فهم النص فهمًا صحيحًا. فبينما يقول فيرجيل «ولكن الملكة — وقد أثقلها همٌّ رازح — تُطعِم الجرح بعروقها، وتكتسحها نار عمياء» فإن «ترتيب» ديفيدسون يقول، بالإنجليزية: «ولكن الملكة، وقد أثقلها حزنٌ رازِح، تطعم الجرح بعروقها نفسها، وتكتسحها النار العمياء للحب». وأما ترجمة ديفيدسون نفسه فتقول: «ولكن، قبل أن ينتهي من خطابه بمدة طويلة، كانت الملكة، التي أصابتها سهام الحب الأليمة، تطعم جرحًا في كل عرق، وتحترق ببطءٍ في لهيبٍ خفيٍّ» (ص١). ومرةً أخرى أضاف ديفيدسون كلمات ببُنْطٍ بارزٍ حتى يضمن فهم المعنى فهمًا صحيحًا. فأما عبارة «أن ينتهي من خطابه» فتشير إلى نهاية الكتاب الثالث، وهو الكتاب السابق من الإنيادة، والذي يُختَتَم بنهاية قصة إينياس عن سقوط طروادة وتَجواله اللاحق في سعيه لإنشاء مدينة جديدة، وَفق ما أمرَتْ به الأرباب، وأثناء رؤية الملكة دايدو لإينياس أثناء قَصِّ قصته وإصغائها لكلماته، تقع في حبه. وهكذا يبدأ الكتاب الرابع بالسطور التي توضح هذا المعنى للقارئ، ولفظة الحب المطبوعة ببُنْطٍ بارزٍ لا تحتاج إلى مزيدٍ من التعليق، وأخيرًا يُضيف ديفيدسون الحاشية التالية إلى ترجمته للسطرين الأولين من الكتاب الرابع: «سهام الحب الأليمة، تبدو هذه الاستعارة اليسيرة بالإنجليزية أفضلَ تطويعٍ قادرٍ على نقل قوة الأصل gravi cura أي

الهم الثقيل أو الرازح، خصوصًا لأن فيرجيل يستخدم الكلمتين saucia وvulnus ربما للإشارة إلى السِّهام والرِّماح التي كانت تقترن بتصوير كيوبيد رب الحب في الشعر» (ص٣). وقد يتَّفِق قارئ اليوم مع الكاتب في أن «سهام الحب الأليمة» استعارةٌ «يسيرة»، ولكن ذلك نفسه قد يكون السبب الذي يجعله، على وجه الدقة، يتحاشى استعمالها. والواضح أن ديفيدسون يختلف معه في الرأي. ويُفضِي بنا هذا إلى عاملٍ مهمٍّ آخر يمارس تأثيره عندما يدخل رأس المال الثقافي «سوق الصرافة»؛ ألا وهو المبادئ الشعرية السائدة في الأدب المستهدَف في وصف «الصرف» المذكور. وربما بعد ذلك الوقت أيضًا، إذ تظهر فجوةٌ زمنيةٌ بين المبادئ الشعرية التي يسترشد بها العمل الأصلي وبين وضع الترجمات.

وفي منتصف القرن التاسع عشر تقريبًا، يضع كوننجتون تلخيصه للحالة كما يلي:

> [مكتبة بون الكلاسيكية] تُثبِت أن قسمًا كبيرًا من جمهور القرَّاء، لأسبابٍ مختلفة، يستحق تقديم الأعمال الكلاسيكية بالإنجليزية، فتلاميذ المدارس لا يزالون مُولَعِين بـ «المخابئ السرية» كما كان حالهم في أيام تراب، والمعلِّمون في المدارس قد بدءوا يحتملون، بتعديلات معيَّنة، ما لا يستطيعون القضاء عليه ... والذين يُحيطون باللغات الكلاسيكية من دون معونة تُذكَر أو دون معونة على الإطلاق من المعلِّمين — وربما كانوا يُمثِّلون طبقةً يزداد عدد أفرادها — يجدون في الكتاب بديلًا طبيعيًّا عن المعلم، كما أن لدينا طبقةً كبيرة من القرَّاء الذين يستعصي عليهم اكتساب اللاتينية واليونانية استعصاء اللغة القبطية. ومع ذلك فإنهم يهتمُّون بمعرفة ما قاله القدماء وأقوالهم (ص٤٨).

والكلمة المحورية فيما يقوله كوننجتون هي بوضوح كلمة «يستحق»، وهو يواصل حديثه لتعداد مختلف صور اكتساب المعرفة [بالأعمال الكلاسيكية] من الترجمة الحرفية التي يستخدمها التلاميذ، مرورًا بالكتاب الذي وضعه ديفيدسون، إلى مكتبة بون الكلاسيكية التي نشرت ترجمته. ولكن الموقف يتغير. فإذا كانت المجموعتان اللتان يشير إليهما كوننجتون أوَّلًا لا تزالان تطَّلِعان على شعر فيرجيل وتتعلَّمان اللغة اللاتينية، بصورةٍ من الصور، فإن المجموعة الثالثة لم تعد تَنعَم بذلك. وهكذا فإن ترجمة كوننجتون تُعتبر من أوائل الترجمات التي حاولتْ أن تحلَّ محلَّ الأصل بالنسبة لنمط معيَّن من القرَّاء.

ويُعتَبَر ر. سي. سنجلتون من بين آخِر الذين اتخذوا الموقف المضاد؛ إذ كان يكره الترجمة أو بالأحرى الترجمات التي تَسهُل قراءَتُها، وَفق ما كان ناشرو سلسلة الكتب في مكتبة بون الكلاسيكية يعتزمون لها أن تكون، وإن لم تُحقِّق دائمًا هذه الغاية، ما دام الكثير منها كان مكتوبًا بلغةٍ إنجليزية فكتورية تطمح إلى أن تصبح «لازَمَنية». وكان سبب كراهيته أنَّ ذلك يجعل الرأسمال الثقافي الذي تُمثِّله الأعمال الكلاسيكية متاحًا للجميع بلا استثناء سواء اجتهدوا للحصول على هذه المَزِيَّة أم لا. وهنا يكمُن — في رأي سنجلتون — ظلمٌ فادح ينبغي القضاء عليه اقتصاديًّا ومعنويًّا. وهكذا يعلن سنجلتون في مقدمته أن «ترجمة أعمال فيرجيل كلها يمكن الحصول عليها بسهولة مقابل نصف الثمن المدفوع في هذا الكتاب؛ والكتاب نفسه لا يتضمَّن أكثر من نصف أعماله» (ص١٠). و«الكتاب» الذي يُشير إليه ذو عنوانٍ يكشف عن مشروع سنجلتون إذ يقول: «أعمال فيرجيل، مترجمة ترجمةً دقيقة إلى الإيقاع الإنجليزي، وموضَّحةٌ بشعر الشعراء البريطانيين في القرون السادس عشر والسابع عشر والثامن عشر.» ولهذا المشروع منطقه المحتوم، «فما دام المرء سوف يكتشف»، حسبما يفترض سنجلتون، «أن أحد العناصر الرئيسية» في نماذج الكتابة الجيدة، سواء في كتابات ديكنز أو في صحيفة التايمز «يكمُن في الإيقاع» (ص٨)، فعلى الطلاب أن يتعلموا الترجمة الإيقاعية. ويقول سنجلتون إنه أراد مساعدتهم على أداء هذه المهمة، «ورأى أنه من المفيد في سبيل تحقيق ذلك تقديم بعض المقتطفات من كبار الشعراء البريطانيين على شكل حواشٍ» (ص٢٤)، فعلى سبيل المثال عندما تُعِيد دايدو تأكيد ما أقسمَتْ عليه من عدم الزواج مرة أخرى بعد وفاة زوجها، قائلةً، في ترجمة سنجلتون «إن لم يرسَخْ في ذهني العزم ويَثْبُت/حتى ما يتزحزحَ قطُّ بألا أتمنَّى أن أرتبط بنَيْرِ زواجٍ مع أيِّ أحد» (ص١٣٣ ب) فإن كلماتها يؤكدها المقتطَف التالي من مسرحية فارس مالطه التي كتبها بومونت وفلتشر «وعليها ألا تمكُثَ قُربِي، فيميني قد نقشَتْها في قلبي/أقسمتُ على ذاك ولن أحنِث/فإذا ما حان الحِنْثُ به ...» (ص١٣٣) وفي النهاية لن يكون أمام الطالب خيارٌ غير النجاح، ما دام يتبع السبيل الذي خطَّهُ سنجلتون له «وهكذا، بعد أن تتوافر للطالب كلماته وعباراته من الشعراء الإنجليز، وبعد أن يتلقَّى الأفكار والصور من فيرجيل، عليه أن يصوغ ما اكتسبه صَوغًا إيقاعيًّا» (ص١٥). والجانب المُذهِل حقًّا في مشروع سنجلتون أنه قد يكون من بين آخِر مَن حاولوا السير على خطٍّ أحمرَ ما انفكَّ يزداد شُحوبًا بين نمطين من الكلام الذي يحظى بـ «القبول الاجتماعي» وكذلك «القيمة الرفيعة»؛

ألا وهما اللاتينية التي كانت قد بدأت تفقد ما يكفل لها تلك المكانة، ونوعٌ معيَّن من الإنجليزية، وهو على وجه الدقة لغة «ديكنز وصحيفة التايمز»، وهي التي كادت تشغل آنذاك تلك المكانة. وهذا هو السبب الذي يجعل الترجمة في نظره جهدًا مبذولًا في الكتابة، وهي التي لم تكن قد تمكَّنَت من شغل مكان الأصل، وإن كانت جاهزةً لأن تشغله.

وفي الوقت نفسه نجد أن سنجلتون يُعرِب عن ضيقه من أن الذين يكدحون اثنتي عشرة سنة في دراسة النحو اللاتيني حتى يبلغوا آخر الأمر مرحلة القدرة والتمكُّن والحق في قراءة نص فيرجيل الأصلي، يُحرَمون ظُلمًا من ثمار كَدِّهِم بسبب ما يسميه «أية ترجمة تقريبًا» (انظر أدناه) وهي التي تُتِيح الاطِّلاع على فيرجيل حتى لمن لم يُكابِد ما كابدوه اثنتي عشرة سنة؛ ومن ثم فإن سنجلتون يُصدِر الحكم الصارم التالي: «إذ إنني أرى في عِدَاد الشر المُستطير أن يملك الطالب ترجمةً لمؤلف تُشكِّل جانبًا من جوانب دراسته» (ص١١)، فاختصار الطريق أمرٌ سيئ، ولا يقتصر ذلك على الصغار، بل ينسحب على كل من يتعرَّضون لـ «أضرار معنوية خطيرة» بالحصول على «معونةٍ عادةً ما تكون ممنوعة» (ص١١). ولكن ترجمة سنجلتون موجَّهة، كما يقول: «لاستخدام المعلم» (ص١٥)، ويشعر المرء أن المعلِّم يقف في الجبهة لصد هجمات سقيمي الذوق، ومِن واجبه أن يتأكد من قراءة الأعمال الكلاسيكية باللغة الأصلية، واستمرار ذلك. ولا بد للمعلم في تنفيذ المهمة التي كُلِّفَ بها من دون أن يحيد عن الصراط المستقيم، أن ينتفع بكل معونة يستطيع الحصول عليها، بما في ذلك ترجمة سنجلتون؛ «إذ ما أكثر ما يُضطَرُّ المعلم بسبب الإرهاق وضعف الحماس، والصُّداع والانهماك — وهي توابع الجهد الذهني — إلى الترحيب بأية ترجمة تقريبًا باعتبارها نعمةً وفضلًا! وربما لن ينظر إلى هذا الكتاب في ساعات الوهن نظرة الرافض له» (ص١٦)؛ أي إن سنجلتون يُقدِّم ترجمته لأنه يريد على وجه الدقة ألا يستسلم المعلِّم «لأية ترجمة تقريبًا».

ولم يكن سنجلتون ليتصوَّر أن هذا الجانب من مشروعه قد بدأ التراجع السريع إلى عالم الماضي، وأنه بعد انقضاء مائة عام وحسب على نشر ترجمته للمرة الأولى. كان الهبوط السريع لِلَّاتينية قد بدأ في النظام التعليمي، وهو الذي يراقب خلق الرأسمال الثقافي ودورته إلى حدٍّ أكبر كثيرًا من الترجمة. وهكذا نشأت الحال التي نجد فيها المعلم كما يقول كوننجتون، مضطرًّا إلى «احتمال … ما لا يستطيع القضاء عليه»؛ إذ أصبحت

تلك هي القاعدة لا الاستثناء. وسوف تقوم الترجمات، من الآن فصاعدًا، بالحلول محلَّ الأصول، بدلًا من استكمالها، فتُقدِّم لقرَّائها فيرجيل فقط، لا فيرجيل وبعض المداخل إلى اللاتينية، ومن دون أن تحاول، رغم ذلك، تعليمهم كتابة الكلام الذي يحظى بـ «القبول الاجتماعي» و«القيمة» الرفيعة.

الفصل الرابع

نقل البذور إلى تربة أخرى: الشعر والترجمة

سوزان باسنيت

تَزخَر رفوف المكتبات بكتبٍ لا تُحصَى. وربما كانت تكفي لملء مكتباتٍ كاملة، من الهُراء الذي تُملِيه الأهواء الذاتية عن الشعر، وإن قُورِنَت كمية الشروح والتعليقات المسهبة بالشعر المكتوب فعلًا فلا بد أن تبلغ ضعفَيه على الأقل. ويزعم جانبٌ كبير من هذه الكتابات أن الشعر شيءٌ خاصٌّ متميز، وأن الشاعر يتميز بخصيصةٍ جوهرية تُمكِّنه من إبداع نمطٍ فائق من النصوص، وهو القصيدة. كما يكثُر الهُراء المكتوب عن الشعر والترجمة أيضًا. وربما كان أشهر ما قيل من هذا اللون عبارة روبرت فروست، البالغة السخف؛ ألا وهي: «إن الشعر هو ما يضيع في الترجمة»، وهي التي تُوحي بأن الشعر كيانٌ غير محسوس يستعصي على الوصف (حضور؟ روح؟) وأنه وإن كان يُبنَى باللغة فمِن المُحال نقلُه عبر اللغات.

ويرجع جانبٌ كبير من هذا الخطأ إلى فترة ما بعد الرومانسية، بأفكارها الغامضة عن الشعراء باعتبارهم كائنات تختلف عن سائر البشر، يتلقَّون الوحي الإلهي وكثيرًا ما تحفزهم الرغبة في الموت، ويكفي أن يتناول الممثل الكوميدي عباءةً سوداء فيلتف بها فوق خشبة المسرح حتى يصيحَ الجمهور «شاعر!» ويضحك. وهذه الصورة للشاعر باعتباره شابًّا مستضعفًا يتمتَّع بحساسيةٍ مرهفة (فالمرأة لا تظهر في هذه الأسطورة!)، قد ازداد تشجيعها في العالم الأنجلوسكسوني بفضل قضايا الوعي الطبقي، فما إن ثبَّتَ الأدب الإنجليزي أقدامه في الجامعات في السنوات الأولى من القرن العشرين، حتى ارتفعت مكانة الشعر في السُّلَّم الاجتماعي، وابتعد عن الجماهير، متَّجِهًا إلى النخبة الفكرية والاجتماعية التي استولت عليه وزعمت أنها تملِكه.

ولكن هذه الحال المؤسفة ليست — لحُسنِ الحظ — عالمية؛ فالشعراء يقومون بوظائف بالغة الاختلاف في شتَّى المجتمعات. وهذا عاملٌ لا بد أن يأخذه المترجم في اعتباره. ففي أوروبا الشرقية أيام الشيوعية — مثلًا — كان الشعر يُبَاعُ في طبعات ذات خطٍّ كبير (وقد حلَّت محلَّها الآن الروايات الغرامية الغربية وروايات الجرائم الجماهيرية)، وكان الشعراء شخصياتٍ مهمة، وكانوا كثيرًا ما يُعارِضون الظلم والطغيان في شعرهم، كما حدث في أمريكا اللاتينية، وفي شيلي بعد وفاة بابلو نيرودا في عام ١٩٧٣م، أن خرج الناس إلى الشوارع وكان الجميع، حتى الفلاحون والعمال الأُمِّيُّون في الريف، يستشهدون ببعضٍ من إنتاجه الشعري الضخم.

كان نيرودا يرى أن دور الشاعر يقضي بأن ينطق بلسان مَن حُرِمُوا القدرة على الكلام؛ فالشاعر في نظره يمنح صوتًا لمن لا صوت لهم. وكان الشاعر في أماكن أخرى يقوم بدور ضمير المجتمع، أو مؤرِّخ المجتمع. والشاعر في بعض الثقافات هو «الشامان» (العرَّاف) أو خالق السحر، أو المعالج، وفي ثقافات أخرى منشد الحكايات ومن يتولَّى التسرية عن الناس، وصاحب المكانة المركزية في المجتمع المحلِّي. وإذا تأملنا عدد المرات التي حُبِسَ فيها الشعراء أو عُذِّبوا بل وقُتِلوا فسوف ندرك درجة السلطة التي يمكن أن تكون في أيدي الشعراء. وكانت الملكة إليزابيث الأولى، وهي أيضًا شاعرة ومترجمة، ترأس اللجان التي سنَّت القوانين التي قضَتْ بإعدام الشعراء الأيرلنديين الذين كان يُظَنُّ أنهم مخرِّبون خونة. وهذا التصوير الموجَز للأدوار المنوَّعة للشاعر يؤكد اختلاف دور الشاعر باختلاف السياقات الثقافية. وهذا أمرٌ بالغ الأهمية للمترجم؛ فإن مثل هذه الاختلافات الثقافية قد تؤثِّر فعلًا في عملية الترجمة الفعلية، ومعنى هذا استحالة قياس الشعر بمقياس واحد، باعتباره رأسمال ثقافيًّا، في جميع الثقافات.

وقد حاول كثيرٌ من الكُتَّاب جاهدين تحديد صعوبات ترجمة الشعر؛ إذ يُؤْثَرُ عن الشاعر شيلي قوله الشهير:

> لو كان من الحكمة إلقاء زهرة من زهور البنفسج في بوتقة من أجل اكتشاف المبدأ العلمي للونها ورائحتها، فمن الحكمة نقل إبداعات الشاعر من لغة إلى لغة أخرى. لا بد أن ينمو النبات مرة أخرى من بذرته، وإلا فلن يخرج أية أزهار، وهذا هو العبء الذي خلَّفَتْه لنا لعنة برج بابل.
>
> (شيلي، ١٨٢٠)

ويُستشهَد أحيانًا بهذه الفقرة للدلالة على استحالة الترجمة؛ فهي تقول إن من السخف إخضاع زهرة للتحليل العلمي من أجل البَتِّ في أُسُس رائحتها ولونها، مثل محاولة نقل قصيدة كُتِبَت بلغة معيَّنة إلى لغة أخرى. ولكن لنا أن نقرأ الوصف التصويري الذي يُورِده شيلي لصعوبات عملية الترجمة قراءةً أخرى؛ فالصورة الشعرية التي يستخدمها تُشير إلى التغيير والنبت والنمو من جديد؛ أي إنها ليست صورة ضياعٍ وذبول. فحُجَّته تقول إنه على الرغم من استحالة نقل قصيدة من لغة إلى لغة أخرى، فمن الممكن فعلًا إعادة غرسها؛ أي إنه يمكن وضع البذرة في تربة جديدة حتى يتمكَّن النبات الجديد من النمو. وإذن فإن مهمة المترجم هي تحديد تلك البذرة ومعرفة مكانها ثم الشروع في نقلها إلى تربة أخرى.

والشاعر والمترجم البرازيلي أوغسطو دي كامبوس، الذي يُعَدُّ من كبار ممارسي الترجمة وفق مبادئ «ما بعد الاستعمار»، يرفض القول بأن الشعر ينتمي إلى لغةٍ أو ثقافة معيَّنة، قائلًا: «ليس للشعر — تعريفًا — وطن، أو قُل، بالأحرى: إن له وطنًا أعظم» (دي كامبوس، ١٩٧٨م). وإذا كان النص ليس مِلْكًا لثقافةٍ مفردة فللمترجم الحق كل الحق في المساعدة على نقله عبر الحدود اللغوية.

ويبدو أن تاريخ الترجمة والنقل الأدبي يؤكد صحة مقولة دي كامبوس؛ إذ كيف يمكننا أن نقول مثلًا إن هوميروس «ينتمي» إلى اليونان، واليونانيون المعاصرون أنفسهم يُضطرُّون إلى تعلُّم اللغة اليونانية التي كان يكتب بها باعتبارها لغة أجنبية. وعلى غِرار ذلك لنا أن نسأل إن كان شيكسبير «ينتمي» إلى إنجلترا، ما دام تولستوي قد أعلن أن شيكسبير ألمانيٌّ في المقام الأول:

> حتى نهاية القرن الثامن عشر، لم يكن شيكسبير قد ظفر بأي صيتٍ خاص في إنجلترا. بل إن الإنجليز كانوا يرونه أقل قيمةً من معاصريه: بن جونسون، وفلتشر، وبومونت وغيرهم. وقد نشأت شهرته في ألمانيا، ثم نُقِلَت منها إلى إنجلترا.
>
> (تولستوي، ١٩٠٦)

أي إن تولستوي يقول: إن الإنجليز عجزوا عن إدراك عبقرية كاتبٍ من أبناء جلدتهم، ولم يعرفوه إلا بطريقة غير مباشرة؛ أي من خلال الألمان. وهذا منظورٌ يدعو

إلى القلق إن كنت إنجليزيًّا، ولكنه مفيد في تأكيد الدور المهم الذي كثيرًا ما تقوم به الترجمة؛ فالترجمة، كما يقول فالتر بنيامين، تضمن البقاء للنص، وكثيرًا ما يواصل بقاءه لأنه قد تُرجِم وحسب، (بنيامين، ١٩٢٣).

وترجمة شيكسبير في شتَّى بلدان القارة الأوروبية في أواخر القرن الثامن عشر، وفي القرن التاسع عشر، مثالٌ باهرٌ على ما يتضمَّنه النقل عبر الثقافات من تشابُكٍ وتعقيد، ويؤكد ما يقوله دي كامبوس عن أوطان النصوص؛ إذ إن ذلك الكاتب الذي تُرجِمَ جانبٌ كبير من أعماله إلى لغاتٍ بالغة الكثرة، في الوقت الذي كانت المثل العليا الثورية العظمى فيه تكتسح القارة كلها، ومفاهيم الهوية القومية يُعلَى من شأنها بقوةٍ أكبر مما شهده أي عصر سابق، لم يُترجَم قطعًا بسبب أصوله الإنجليزية الخاصة. ولم يكن يُنظَر إلى شيكسبير باعتباره رمزًا للهوية الإنجليزية، بل كان يُحتفَى به بسبب تقنيته الفنية المسرحية الثورية، التي كانت تتحدَّى معايير الذوق السليم وتوقعاته، وكذلك بسبب المادة الشعرية المشحونة بالفكر السياسي؛ أي إن شيكسبير الذي شقَّ طريقه إلى اللغات الألمانية أو الروسية أو البولندية، أو الإيطالية، أو الفرنسية أو التشيكية كان يُنظَر إليه أساسًا باعتباره كاتبًا سياسيًّا، تُثير نصوصه قضايا جوهرية تمسُّ هياكل السلطة، وحقوق عامة الناس، وتعريفات الحكم الصالح والفاسد، وعلاقة الفرد بالدولة. ولنا أن نقول إنه كان كاتبا مهمًّا في عصر الثورات، وإن لم يكن يتفق الجميعُ على هذا الرأي، فإن فولتير مثلًا قد انتقده بشدة، يقول فولتير:

> من المخيف أن هذا الوحش يلقى مناصرةً في فرنسا، وفي ذروة الفاجعة والرعب، كنت أنا أول من تكلَّم عن شيكسبير هذا، وكنت أنا أول من نبَّهَ الفرنسيين إلى اللآلئ القليلة التي يمكن أن نجدها في كومة الرَّوْث الهائلة المذكورة، لم يخطر ببالي قطُّ أنني سوف أُسهِم بما فعلتُ في الجهد المبذول للوطء على تاجَي راسين وكورني من أجل تكليل جبين هذا الدجَّال الهمجي بأكاليل الغار.
>
> (فولتير، ١٧٧٦)

كان فولتير يشكو من الثورة في الذوق، وفي أصول الدراما الشعرية فعليًّا، وهي الثورة التي أحدثَها كُتَّابٌ مثل شيكسبير. والأمر يتعلق هنا — بطبيعة الحال — بمسألةٍ جوهرية في تاريخ الترجمة ولها ارتباطٌ خاص بترجمة الشعر؛ ألا وهي قدرة الترجمة

على التأثير في نظام أدبي، وقدرة النصوص المترجمة على التغيير والتجديد. ولكن إن كان الشعر حقًّا هو ما يضيع في الترجمة، فكيف يمكن أن توجد القدرة المذكورة؟ لا بد أن الإجابة قائمةٌ في طرائق تَلَقِّي/استقبال النصوص المترجمة من جانب النظام المستهدَف، وهي التي ترتبط ارتباطًا بالغ التعقيد بالزمن والمكان والتقنية؛ لأن الترجمة لا تُحدِث تأثيرًا في نظامٍ مستهدَف إلا إذا كانت في ذلك النظام فجوةٌ تُمثِّل حاجةً خاصَّة، وإلا إذا كانت مهارة المترجم قادرةً على تقديم «منتَج نهائي» يتجاوز درجة القبول وحسب.

ويحثُّنا فريدريك ويل، المترجم الذي أطال التفكير في مشكلات الترجمة، على إعادة النظر في العلاقة بين الترجمة وبين فكرة وجود أصلٍ صَلْدٍ قائلًا:

> ليست النصوص الأصلية أيقونات. بل إنها أنساق حركةٍ رمزية مشفَّرة. ففيها المقصِد والحُجَّة، والتعبير عنهما معًا في ثيمة معيَّنة. وهي ليست جامدة أو ليِّنة، بل هي في جوهرها حركة. وأحب أن أتصور أنها مثل أسماء الفاعل وأسماء المفعول، لا مثل الأفعال أو مثل الأسماء. والأعمال الأدبية القائمة أمام المترجم لها شخصيتها المميزة، ولها طبيعة تشبه مادَّتها، وتدل على شخصية محدَّدة، ولكنها لا تستطيع إيضاح مادتها إلا حين تعمل بمُقتضاها. وهذا العمل هو الجانب الذي يُمثِّل الفعل [بمفهومه النحوي] الذي لا بد منه للكشف عن الأسماء فيها، وبهذا المعنى تصبح الأصول الأدبية أسماء فاعل وأسماء مفعول؛ أي إن الأسماء فيها تعمل بأن تصبح أفعالًا، وهي تصبح أفعالًا بأن تُتِيح للأسماء فيها أن تعمل.
>
> (ويل، ١٩٩٣م)

إن ويل يحاول هنا تعريف الطبيعة الخاصة للنص، وهي التي يسميها علامة «شخصيتها المحددة». ولكنه يساعدنا أيضًا بتذكيرنا أن النصوص تتكوَّن من لغة وأنها تتشكَّل من أسماء وأفعال وشتَّى أنواع الأنساق اللفظية والنحوية. وهذا هو البُعد الذي على المترجم أن يهتمَّ به في المقام الأول. وأما في ترجمة الشعر فينبغي أن تكون المرحلة الأولى هي القراءة الذكية للنص المصدر، وهي عملية تفصيلية لفك الشفرات وتأخذ في اعتبارها الظواهر النصية والعوامل الخارجة عن النص. فإذا لم نُنْعِم النظر في القصيدة

ونقرأها بالانتباه اللازم وشرَعْنا في القلق على ترجمة «روح» شيءٍ من دون وجود ما يُمكِّننا من تعريف هذه الروح فسوف نصل إلى طريقٍ مسدود.

وكثيرًا ما تعتمد قراءة إحدى القصائد على الجدلية الدائرة بين مقوِّمات القصيدة المطبوعة على الصفحة وبين المعارف غير النصية التي نواجهها بها. ومن أفضل الشعراء المعاصرين عندي الشاعرة البريطانية الباكستانية مونيزا ألفي. وعملها مُستمَدٌّ من خبرتها باعتبارها امرأةً تنتمي إلى أكثر من ثقافة واحدة، وأن صفة الهجين تُمثِّل عنصرًا أساسيًّا من عناصر إبداعها. وهي تكتب من واقع خبرتها باعتبارها «بين بين»؛ فهي امرأة لها مكانها في ثقافتين. وربما لا تنتمي تمامًا، بسبب ذلك، إلى أيهما وحسب. وهكذا فإن كتابتها ترمُزُ للوضع الذي يشغله الملايين في عالم اليوم. ومن الثيمات التي تعود إليها في الكثير من قصائدها ثيمة الانتماء وعدم الانتماء. ومن هذه القصائد قصيدةٌ غير مُقَفَّاة من ثمانية أسطر عنوانها «الوصول ١٩٤٦م» (ألفي، ١٩٩٣م).

والمتحدث في القصيدة شخصٌ يُشار إليه وحسب باسم «طارق»، وهو يفكر فيما يراه بعد أن يصل إلى ليفربول ويستقل القطار متَّجهًا إلى لندن. وهو يتطلَّع إلى «حبل غسيل متصل ممدود» ويحاول التوفيق بين ما يراه وما يعرفه عن البريطانيين:

وقال في نفسه: غريبٌ أمر هؤلاء الناس —
إمبراطورية، وكل ذلك الغسيل
الملابس الداخلية، حديقة الإنجليزي.

الذي لا يعرفه طارق أن ذلك كان يوم الاثنين، يوم الغسيل التقليدي عند الإنجليز، وجهله بهذه الحقيقة الأولية عن الإنجليز يؤكد كونه أجنبيًّا، ويُلمح إلى صعوبات في المستقبل. أضف إلى ذلك أن صورة الغسيل تؤكد التضادَّ بين ما يراه في إنجلترا وبين ما رآه من الحكام البريطانيين المُتعالين في الهند، والمفترض أن غسيل هؤلاء كان دائمًا يختفي عن الأنظار حيث يتولَّاه الخدم الهنود. وهكذا يتأكد التضاد بين المثل الأعلى «الإمبراطوري» والواقع المبتذَل للحياة اليومية.

ولكن معرفة أن يوم الاثنين يوم الغسيل لا تكفي لفهم ما يجري في القصيدة، فصورة الغسيل تُذكِّرنا بالمثل القديم عن عدم غسل الملابس المتَّسخة علنًا، والملابس المتَّسخة في هذه الحال حقيقية ورمزية، أي إن ملابس الإمبريالية المتَّسخة ترمز لها الملابس التي ينشرها الإنجليز لتجف. وفي إشارة طارق الساذجة التالية بشأن حديقة

الإنجليزي، تبرز مجموعة أخرى من الإحالات؛ فالقصيدة الكبرى للعصر الإمبريالي، قصيدة الشاعر كيبلنج بهاء الحديقة تُصوِّر إنجلترا كلها في صورة حديقة، حديقة رائعة تحيط بمنزل فاخر، ويعمل على الحفاظ على جمالها حشدٌ من البُستانِيِّين المخلصين وتختفي تحت الطبقات التي تتكوَّن منها هذه القصيدة صورة الحديقة الإنجليزية المثالية في القرن التاسع عشر.

وكل مترجمٍ يتصدَّى لهذه القصيدة يواجه مهمة معقَّدة حقًّا. فأما المفردات الدلالية فهي مباشرة، وإن كان شكل الأسطر الثمانية المُحكَم يُمكِّن ألفي من إبراز كلمات معيَّنة في بداية الأسطر ونهايتها. وآخر كلمة في القصيدة هي الصفة «لاذع» ومجال دلالاتها بالغ الاتِّساع، وهي تُستخدَم هنا في وصف يوم الاثنين. وربما — وعلى الأرجح — تُشير إلى حالة الطقس [بمعنى «قارس»] حتى وهي تُلمح إلى توقُّع آلامٍ في المستقبل. والمشكلة الرئيسية ليست لفظية أو نحوية أو شكلية بل هي مشكلة المعرفة اللازمة للقارئ حتى يتمكَّن من إدراك الدلالات المضمَرة في النص؛ فالنص لا يُصرِّح بمعظمها بل يُلمح إليها وحسب. والبيانات الجغرافية دقيقة. فإذا لم يكن القارئ يعرف أن «يوستون» محطة قطارات في لندن فلن تكون لرحلة طارق دلالة كبيرة. والفكاهة الخاصة بالغسيل تُنشئ الهيكل الأساسي للقصة. بل إن العنوان نفسه له دلالة؛ إذ إن طارق يصل إلى لندن في لحظة «البين بين»؛ فالحرب العالمية انتهت عام ١٩٤٥م، ولم يُعلَن استقلال الهند وقيامُ دولة باكستان إلا عام ١٩٤٧م. وكان طارق ينتمي للموجة الأولى من المهاجرين في الفترة التي تَلَت الحرب. وربما يكون قد وصل قبل موعده، أو بعد أن فات الموعد. والمشكلات الخاصة بنقل «نبتة» قصيدة كهذه، وهي التي تستند في أساسها على فكرة النُّزوح الثقافي وتعتمد على مقدارٍ كبير من المعرفة الإضافية، مشكلات تُرهِق المترجم باعتباره قارئًا وكاتبًا.

وقد حاول جيمز هومز، وهو مترجمٌ عظيم للشعر عبر عدة لغات وباحثٌ متميز في الترجمة، أن يضع مجموعة فئات أساسية لترجمة النَّظْم، وهو يُقدِّم سلسلة من الاستراتيجيات الأساسية التي يستخدمها المترجمون في نقل الخصائص الشكلية للقصيدة، وأول استراتيجية من هذا النوع ما يُطلق عليه تعبير «الشكل المحاكي». ففي هذه الحال يُعيد المترجم تقديم شكل الأصل في اللغة المستهدَفة. ومن الواضح أن ذلك مستحيلٌ إلا إذا توافرت أعرافٌ شكلية مماثلة، بحيث يستطيع المترجم استخدام شكلٍ مألوف من قَبْلُ للقُرَّاء. ومع ذلك فإن هومز يقول إنه ما دام من المُحال أن يوجد شكلٌ شِعريٌّ

خارج اللغة «فمن المُحال للمترجم أن «يُبقي» على أي شكل» ومن المُحال تحقيق التطابق التام بين الأشكال الشعرية في مختلف اللغات (هومز، ١٩٧٠م)؛ ومن ثم فإن هذا يعني الحفاظ على وهم التماثل الشكلي، وقُرَّاء اللغة المستهدَفة يُواجَهُون في الواقع بشيءٍ مماثل ومختلف في الوقت نفسه؛ أي يحمل طابع «الغرابة». ويقول هومز إن هذا هو ما يُميِّز ترجمة شيكسبير إلى اللغة الألمانية بالنَّظْم المرسَل، ويُردِف قائلًا:

> ومن ثَمَّ فإن «الشكل المحاكى» يسود بين المترجمين في الفترة التي تضعف فيها مفاهيم الأنواع الأدبية، ويطعن فيها الناس في الأعراف الأدبية، وتتعرَّض الثقافة المستهدَفة كلها للنوازع الخارجية وتفتح صدرها لها.
>
> (هومز، ١٩٧٠م)

والاستراتيجية الثانية التي يضع هومز خطوطها العريضة تتضمَّن تحويرًا شكليًّا، فهو يستخدم ما يسميه «الشكل القياسي» في القول بأن المترجِم يُحدِّد أولًا وظيفة الشكل الأصلي ثم يحاول بناء مثيلٍ له في اللغة المستهدَفة. وأوضحُ مثالٍ على هذه التقنية هي ترجمة البحر الفَرنسي السداسي التفعيلة إلى النظم المرسَل بالإنجليزية [الخماسي التفعيلة] والعكس بالعكس. وتستخدم الدراما الكلاسيكية لكلٍّ من هاتين اللغتين هذين الشكلين. وعلى غِرار ذلك فعندما وضع أ. ف. ريو ترجمته لملحمتَيْ هوميروس للنشر في سلسلة بنجوين عام ١٩٤٦م، قال في تصديره إن الإلياذة يجب أن تُعتبر مأساة وأن الأوديسية رواية، ثم طبَّقَ حُجَّته عمليًّا بأن ترجمَ الأوديسية باعتبارها رواية، نثرًا لا نظمًا.

وهو يُعرِّف الاستراتيجية الثالثة بأنها «مُشتقَّة من المضمون»، أو «الشكل العضوي». ويقول: إن المترجم يبدأ خطواته بالمادة الدلالية للنص المصدر ويُتِيح لها أن تُشكِّل نفسها. وهذه في جوهرها استراتيجية عزرا باوند في ترجمة الشعر الصيني. وقد أصبحت الاستراتيجية المُهَيمِنة في القرن العشرين، وزاد من تدعيمها أيضًا نشأة النظم الحر وتطوُّره. وفي هذا اللون من الترجمة يُنظَر إلى الشكل باعتباره مستقلًّا عن المضمون، لا باعتباره يتكامل معه.

ويصف هومز الفئة الرابعة بأنها «الشكل المنحرف أو الخارجي»، وفي هذا النمط من الترجمة، ينتفع المترجم بشكلٍ جديد لا يُشير إليه النص المصدر أية إشارة، سواءٌ

من زاوية الشكل أو المضمون. وقد يجوز لنا أن نقول إن عزرا باوند يفعل ذلك في بعض أجزاء أناشيده. ولكننا نرى بصفة عامة فائدةً أكبر في ضمِّ فكرة هومز عن الشكل «العضوي» وفكرته عن الشكل «الخارجي» في استراتيجية واحدة، واستخدام مصطلح «العضوي» لهما معًا. ويترجم دي كامبوس قصيدة وليم بليك الوردة العليلة إلى قصيدة «مُجسَّدة»؛ أي حيث تُطبَع الكلمات البرتغالية في الصفحة على شكل وردة أو زهرة ويختفي في داخلها النص آخر الأمر، وهو ما يمكن اعتباره شكلًا «عضويًّا» أو «خارجيًّا» إذا واصلنا استخدام مصطلحَيْ هومز. ولكن مثل هذا التمييز لا طائل من ورائه، والذي نستطيع أن نقوله هو أن ترجمة دي كامبوس تتجلَّى فيها حساسيته للنص ورغبته في التجريب بطرائق لم تكن متاحةً لبليك قبل قرنين من الزمان.

ويقول هومز إن الاستراتيجية العضوية كانت الاستراتيجية المفضَّلة في القرن العشرين، ولكنه يُبيِّن انحدار نسبها بوضوحٍ من شيلي، وهو الذي أشرنا آنِفًا إلى استخدامه صورةً عضوية في الإشارة إلى عملية الترجمة. وفكرة الترجمة باعتبارها عمليةً عضوية تَبرُز بوضوحٍ وجلاء في تفكير عزرا باوند؛ إذ كان — مثل كثيرٍ من الشعراء وأصحاب نظريات الترجمة من قبله ومن بعده — مشغولًا بتحديد المراحل التي تُمثِّل خطوات نقل القصيدة من لغة إلى لغة أخرى.

وباوند يؤكد أهمية اللغة المستهدَفة للمترجمين؛ ففي مَعْرِض مناقشته لشعر العصور الوسطى مثلًا يقول:

> شرُّ ما تتَّسِم به ترجمة شعر العصور الوسطى إلى الإنجليزية أنه من أصعب الأمور أن تُقرِّر كيف تُترجِم عملًا كُتِبَ وَفقًا لمعايير معيَّنة إلى لغةٍ تخضع الآن لمعايير مختلفة. هل تترجم كنيسة سانت هيلير إلى تقاليد فن الباروك؟ لن تستطيع كما يعرف الجميع أن تترجمها إلى اللغة الإنجليزية في ذلك العصر، فاللغة البروفنسالية التي كان يتكلمها ملوك أسرة بلانتاجينيت [١١٥٤–١٣٣٩م] تنتمي إلى لهجات جنوب فرنسا التي تُسمَّى «لانج دوك».
>
> (باوند، ١٩٣٤)

والواقع أن نبرة باوند هنا ساخرة، فهو يعرف مثل الجميع أن قدرًا كبيرًا من شعر العصور الوسطى قد تُرجِم فعلًا في القرن التاسع عشر إلى لغة إنجليزية تُحاكي طابع

العصور الوسطى أو إلى ضَربٍ من «لغة الترجمة» التى ترمي إلى الإيماء بأن النص الأصلي قديم. وتقول حُجَّة باوند إن هذا سخف: فالمنتج النهائي غير مُمتِعٍ للقارئ؛ لأنه مكتوبٌ بلغةٍ تفتقر إلى الحيوية لأنها متكلَّفةٌ تمامًا ولا يتكلمها أحد.

وكان ما يشغل باوند في المقام الأول أن يترجم نصوصًا من زمنٍ سابق أو من ثقافات غير غربية، ومن هنا قلَّ تأكيده لمشكلات ترجمة الخصائص الشكلية للنصوص؛ لأنه كان يدرك أن الأشكال تتفاوت فيما بين الأداب المختلفة. وأما ما يُصِرُّ عليه فهو أنَّ على المترجم أن يكون قارئًا أولًا وقبل كل شيء. ونستنبط من حواشيه وتعليقاته الكثيرة على الترجمة وجود خطٍّ فكريٍّ ينسب إلى المترجم مسئوليةً مزدوَجة. فعلى المترجم أن يُجيد القراءة، وأن يعي ماهيَّة النص المصدر، وأن يفهم خصائصه الشكلية وديناميَّته الأدبية، إلى جانب مكانته في النظام المصدر، وعليه أن يأخذ في اعتباره أخيرًا الدور الذي قد يُناطُ بالنص في النظام المستهدَف، ويُذكِّرنا باوند مرارًا وتكرارًا أن الترجمة يجب أن تصبح عملًا فنيًّا في ذاتها، وأيُّ شيءٍ أقل من ذلك عبثٌ لا طائل من ورائه.

و هو يضع أيضًا نوعًا آخر من التمييز في تفكيره عن ترجمة الشعر، ويحاول جاهدًا تحديد العناصر التي تقبل الترجمة على نحوٍ ما. ويقول باوند بوجود ثلاثة أنواع من الشعر في أي أدب؛ أولها هو الشعر النغمي melopoeia الذي تتميز الألفاظ فيه بخصيصةٍ موسيقية تُؤثِّر في شكل المعنى. وهذه الصفة الموسيقية يستطيع أن يُقدِّرَها «الأجنبي ذو الأذن الحساسة»، ولكنها لا يمكن أن تُترجَم «إلا بمصادفةٍ ملهمة أو حتى بإخراج ما لا يزيد عن نصف سطر كل مرة» (باوند، ١٩٢٨).

والنوع الثاني هو الشعر التصويري phanopoeia الذي يراه أسهل ما يُترجَم؛ لأنه يتضمَّن إبداع صورٍ باللغة. وكانت الصورة الشعرية، بطبيعة الحال، تشغل مكانًا رئيسيًّا في مذهب باوند الشعري، كما يتجلَّى في اختياره المتعمَّد لأشكال النَّظْم اليابانية والصينية المشحونة بالصور التي يعتبرها نماذج تُحتذَى.

وأما النوع الثالث فهو الشعر الفكري logopoeia الذي يقول إنه يتميز بـ «رقص الذهن بين الكلمات» ويعتبره غير قابل للترجمة، وإن كان يمكن شرحه، ولكن باوند يقول: إن نقطة البداية تتمثَّل في البَتِّ في حالة المؤلف النفسية، والانطلاق منها. وهكذا نعود إلى شيلي وإلى فكرة نقل البذرة إلى تربة أخرى.

والباحثون في الترجمة يحاولون مرارًا وتكرارًا حل مشكلة العلاقات المتداخلة بين البناء الشكلي للقصيدة، ووظيفته في سياق اللغة المصدر، والإمكانيات المتاحة في اللغة

المستهدَفة. ويتحدث روبرت بلاي عن ثماني مراحل للترجمة (بلاي، ١٩٨٤م) ويتحدث أندريه ليفيفير في كتابه عن ترجمة شعر كاتونلوس عن سبع استراتيجيات ومشروع خاص (ليفيفير ١٩٧٥م). والعنصر المفقود في الكتابات الكثيرة عن الشعر والترجمة عنصر المرح أو فكرة الفرح أو التلاعب؛ إذ إن متعة الشعر تكمُن في إمكان اعتباره خبرةً فكرية وعاطفية للقارئ والكاتب معًا. والقصيدة — مثل النص المقدس — تقبل قراءات وتفسيرات واسعة النطاق، وتتضمَّن الإحساس باللعب. فإذا عامَلَ المترجم نصًّا من النصوص باعتباره شيئًا ثابتًا مصمتًا لا بد أن تُفَكَّ شفرتُه بانتظام بالطريقة الصحيحة، فقدَ ذلك الإحساس باللعب.

وإذا رأينا لافتةً تقول: «المشي على الكلأ ممنوع» فإننا نجد فيها نهيًا عن شيء، إنه نصٌّ يتكوَّن من أربع كلمات له وظيفة محددة، ولو تصدَّينا لترجمتها فسوف نترجم وظيفتها، وليس بالضرورة عناصرها الدلالية. ولكن ما عسى أن نفعل بنصٍّ آخر من أربع كلمات يرِدُ في ديوان الشاعر الإيطالي العظيم جيوسبي أُنْجاريتي، وهو:

m''illumino
d''immenso

قد نبدأ باللجوء إلى المعجم واكتشاف أن السطر الأول يتكوَّن من فعلٍ يعود على الفاعل، وهو illuminarsi الذي يمكن أن يُترجَم بالتعبير «يُضيء ذاته/يُنير نفسه/يتنوَّر» [وفعل المطاوعة الأخير أقرب الصور إلى الشكل الصرفي الإيطالي]، والسطر الثاني يتكوَّن من حرف جر هو di الذي يعني «ل/ب/من» وصِفة هي immenso التي تعني «الهائل/الضخم/اللامحدود». وهذا غريبٌ إذ ربما توقَّعنا الاسم منها وهو immensita هنا بدلًا من تلك الصفة. وهكذا فإن الترجمة الأولية يمكن أن تكون «إني تنوَّرتُ باللامحدود»، أو «إن تَنَوُّري لا حد له» أو «لقد تنوَّرتُ إزاء اللامحدود»، وعلينا أن نتوقَّف قليلًا هنا؛ إذ يتضح أن القصيدة التي لا يزيد طولها عن أربعة أسطر، والتي تُعتبر عملًا عظيمًا بالإيطالية، بالغة القبح بالإنجليزية، فترجماتها تتراوح ما بين الابتذال والتكلُّف، وربما كانت هذه من النماذج الكلاسيكية لما يسميه عزرا باوند الشعر الفكري؛ أي النص ذو الجذور العميقة في التقاليد الأدبية والفلسفية لكاتبها إلى الحد الذي يحُولُ دون تذوُّق قُرَّاء ينتمون إلى ثقافةٍ أخرى لها، على الرغم من الغياب الظاهر للصعوبات الدلالية؛ ففكرة «التنوُّر» و«اللامحدود» تُحِيل القارئ الإيطالي إلى مجالاتٍ كاملة من الدلالات؛ أي

إن هاتين الكلمتين ذواتا جذورٍ عميقة في النظام الثقافي، ولا يمكن ترجمتهما حرفيًّا، على الرغم من وجود معانٍ حرفية لهما، والطريقة الوحيدة لمعالجة المترجِم لهذا النص هي اتِّباع المبادئ «العضوية» التي قال بها شيلي، ومحاولة فهم النص واستيعابه إلى الحد المُتاح داخل النظام الخاص للمترجم بحيث يمكن لنبتةٍ جديدة أن تبدأ النمو، ويكتب إيف بونفوا ما يُرجع صدى هذا حين يقول: إن علينا أن نحاول إدراك الدوافع الأصلية للقصيدة، ثم «نعيش من جديدٍ مع «القوة» التي أنشأتْها ولا تزال كامنةً فيها» (بونفوا، ١٩٨٩م).

وقد كتب أوكتافيو باث مقالًا واضحًا عن ترجمة الشعر يُميِّز فيه تمييزًا بالغ الأهمية بين مهمة الشاعر ومهمة المترجم قائلًا:

> إن الشاعر المستغرق في حركة اللغة، المشغول بالألفاظ دومًا، يختار كلماتٍ معدودة، أو تختاره هذه الكلمات. وفي غِمار جَمْعِه بينها يبني قصيدته: أي إنها كيانٌ لفظي يتكوَّن من حروف لا تقبل التبديل أو الحركة. وأما نقطة انطلاق المترجم فليست حركة اللغة التي تُمثِّل مادة الشاعر الأولية، بل اللغة الثابتة في القصيدة. إنها لغةٌ تجمَّدَت لكنها حيَّة، وخطوات المترجم تُمثِّل عكسًا لخطوات الشاعر؛ إذ إنه لا يبني نصًّا لا يتغيَّر من حروفٍ متحركة بل يُفكِّك عناصر النص، ويُحرِّر العلامات حتي تدور دورتها ثم يُعيدها مرة أخرى إلى اللغة.
>
> (باث، ١٩٧١م)

أي إن الشاعر «يلعب» باللغة ثم ينتهي بخلق قصيدةٍ ما، من طريق تثبيت اللغة على نحوٍ لا يسمح بتغييرها. ولكن مهمة المترجم تختلف اختلافًا كاملًا، وتتضمَّن لونًا مختلفًا من «اللعب»؛ إذ يبدأ المترجم باللغة التي ثبَّتَها الشاعر، ثم يكون عليه أن يشرع في تفكيكها وإعادة تجميع الأجزاء بلغةٍ أخرى. ويقول باث إن عملية تحرير العلامات لِتدور دورتها تُمثِّل عكس العملية الإبداعية الأصلية. فمُهمَّة المترجم أن يُنشئ نصًّا مُماثِلًا بلغةٍ أخرى؛ ومن ثَمَّ فإن المترجم ليس كاتبًا أوَّلًا يتحوَّل إلى قارئ، بل هو قارئٌ أوَّلًا يُصبح كاتبًا، والذي يحدث في نظر باث أن القصيدة الأصلية تُصبح قائمةً داخل قصيدةٍ أخرى، حيث لا تصبح «نسخة منها بل صورة أخرى لها».

وهذه النظرة إلى عملية الترجمة ذات فائدةٍ جمَّة، أو قُل إنها «تُحرِّرُنا» إلى حدٍّ بعيد، فهي من الزاوية النظرية تتصل بفكرة فالتر بنيامين عن قدرة الترجمة على إكساب النص حياة أخرى، وتمكينه من البقاء، بل وأحيانًا بَعْث الحياة فيه؛ أي إنها نظرة تحرير للترجمة؛ لأنها تتجنَّب تمامًا السؤال العويص بشأن كون الترجمة أو عدم كونها نسخة أقل مرتبةً من الأصل؛ فالواقع أن مهمة المترجم نوعٌ مختلف وحسب من مهام الكاتب، وهي نابعة من المهمة الأولية للقراءة.

ومن المترجمين الذين ما فَتِئْتُ أعود إليهم المرة تِلْوَ المرة وعامًا بعد عام السِّير توماس وايات، أحد الشعراء الذين يعود إليهم فضل إدخال شكل السونيتة في اللغة الإنجليزية في أوائل القرن السادس عشر، وأنا دائمًا ما أرجع إليه لأن ترجماته بارزةٌ متميزة حتى في ذلك العصر المُتَّسِم بالنشاط الترجمي على نطاقٍ واسع، وذلك على الرغم من أنه لم يُعبِّر عن أية آراء في الترجمة، أو على الأقل لم يصلنا منها شيءٌ إن كان قد فعل، والباحث ر. أ. ريبهولتس — الذي قام بتحقيق ونشر الطبعة الكاملة لشعر وايات عام ١٩٧٨م — لا يُبدِي رضاه عن ترجمات وايات، فأحيانًا يصِفُها بأنها ترجمات لبترارك، وأحيانًا بأنها محاكاةٌ حرة لشعر بترارك، بل وحتى محاكاة بالغة التحرُّر لشعر ذلك الشاعر (ريبهولتس، ١٩٧٨م). ومن المحتمَل أن عدم رضاه يرجع إلى أننا لو وضعنا ترجمات وايات لبترارك جنبًا إلى جنب مع النصوص الأصلية، فسوف نواجه مثالًا لما يسميه باث «الممارسة التحريرية» للترجمة؛ إذ إنَّ وايات يتخذ من بترارك نقطة انطلاقٍ له، ويُحرِّر «العلامات» حتى تدور دورتها الموجَّهة إلى جمهور قُرَّاءٍ يختلف اختلافًا تامًّا، بلغةٍ أخرى وفي عصرٍ آخر.

وفيما يلي النص الإيطالي:

Una candida cerva sopra I”erba
verde m”apparve, con duo corna d”oro,
fra due riviere, all”ombra d”un alloro,
levando”I sole, a la stagione acerba.
Era sua vista sì dolce superba,
ch”i lasciai per seguirla ogni lavoro,
come I”avaro, ch”n cercar tesoro,
con diletto I”affanno disacerba.

"Nessun mi tocchi — al bel collo d"intorno
scritto avea di diamanti e di topazi —
libera farmi al mio cesare parve".
Et era "I sol gia volto al mezzo giorno;
gli occhi miei stanchi di mirar non sazi,
quand"io caddi ne l"acqua, et ella sparve.

[وفيما يلي الترجمة النثرية الدقيقة الكاملة للنص الإيطالي التي تكرَّم بإهدائها إليَّ الأستاذ الدكتور عبد الرازق عيد، رئيس قسم اللغة الإيطالية وآدابها بجامعة القاهرة — المترجم].

وَعْلَةٌ ناصعة البياض على العشب الأخضر،
تبدَّت لي، بقرنين من الذهب،
ما بين جدولَيْ ماء، في ظل شجرة غار،
حال شروق الشمس مع الفجر، في مُستَهَلِّ فصلٍ جديد.
كان مشهدها فاتِنًا حُلوًا وجليلًا،
فتركتُ لمتابعتها أيَّ عمل،
مثل البخيل، الباحث عن كنز،
يُخفِّف بالاستمتاع أكدار نفسه.
«لا يمسَسْني أحد — حول عنقها الجميل
كان مكتوبًا بالياقوت والماس —
فلستُ مِلْكًا لأحدٍ حتى قيصري جعلني حرة.»
ولمَّا كانت الشمس قد تحوَّلت بالفعل إلى منتصف النهار،
وعيناى مُتعَبَتان من التحديق لم يشبعا بعد،
حينها سقطتُ أنا في الماء، واختفت هي.[١]

[١] [وفيما يلي ترجمةٌ منظومةٌ مُقفَّاة للنص نفسه مع تعديل نظام القافية وغيره مما يُمثِّل حُجَّة باسنيت عن نقل البذرة إلى تربةٍ أخرى — المترجم].

هذه قصيدةٌ تَزخَر بالصور الشعرية البتراركية الكلاسيكية، ويتكوَّن بناؤها من وحدتين رئيسيتين، الأولى من ثمانية أبيات ذات قافيةٍ نَسَقُها أ ب ب أ مرتين، وستة أبيات ذات قافيةٍ نَسَقُها ج د هـ مرتين، ويُشير فيها إلى حبيبته «لورا»، من خلال صورة شجرة الغار allora ومكان القصيدة المنظر الطبيعي لقصيدة الحب الرفيع؛ ألا وهو المُرُوج الخضراء في فصل الربيع، والماء الجاري، والصباح الباكر الذي ينتقل تدريجيًّا إلى وقت الظهيرة، وهذه كنايةٌ عن انقضاء عمر الإنسان، وصورة العاشق هنا سلبية، فالظَّبْيَة البيضاء تظهر أمامه، فيترك كل ما كان يفعله حتى يتطلَّعَ إليها، ويستمرُّ في تحديقه بنشوةٍ غامرة فإذ به يقع في الماء وتختفي الظبية.

وتتميز هذه القصيدة بعنصرين: الأول هو الصورة الشعرية في السطرين ٧–٨؛ أي صورة البخيل الذي يستمتع بجمع كنوزه إلى الحد الذي يُنسيه إدراك ما بذل في سبيلها من جهد، والثاني صورة الطوق الذي يُحيط برقبة الظَّبْيَة، كما تقول التفاصيل الواردة في الأبيات ٩–١١؛ فالرسالة المنقوشة بالماس والتوباز تقول: «يجب ألا يلمسَني أحد، فإن قيصر الذي يملِكُني هو القادر وحده على تحريري.»

وظَبْيَةٍ بيضاءَ لاحتْ لي بروضةٍ خضراء
وكان قَرْناها من الذهبِ النُّضَارْ
وحَوْلَها نهرانِ جاريانِ في ظلالِ الغارْ
في مَطْلَعِ الربيعِ حين أشرقَتْ ذُكاءْ.
وكان وجهُهَا الجميلُ بالغَ الصفاءْ
حتى تركتُ كلَّ ما عندي من الأعمالْ
كَيْما أُتابِع الرُّواءَ كالبخيلِ طالبًا للمالْ
ومُسْتَخِفًّا بالعَناءِ من أجْلِ الهناء
وحولَ جِيدِها طَوقٌ به حروف تُوبَازٍ وماسْ
تقول: «إنني مُحرَّمٌ لَمْسِي على جميعِ الناسْ
فقيصرٌ يملِكُني ولن يفُكَّ غيرُهُ أَسْرِي»
ظلَلْتُ ذاهِلًا إلى ارتفاعِ شمسِ الظُّهرِ
لكنما العيونُ رَغْمَ الجُهدِ ما ارتوَتْ
وعندها سقطتُ وسْطَ الماءِ واختفَتْ.

وتُمثِّل «ترجمة» وايات نقل البذرة من بترارك إلى تربةٍ أخرى:

Who so list to hounte I know where is an hynde;
But as for me, hellas, I may no more:
The vayne travaill hath weried me so sore,
I am of them that farthest cometh behind;
Yet may I by no means my weried mynde
Drawe from the Diere: but as she fleeth afore
Faynting I folowe; I leve of therefore,
Sithens in a nett I seek to hold the wynde.
Who list her hount I put him out of dowte,
As well as I may spend his time in vain:
And graven with Diamonds in letters plain
There is written her faier neck rounde abowte:
“Noli me tangere for Caesar”s I ame,
And wylde for to hold though I seme tame.

مَن شاءَ أنْ يصيدَ ظَبْيَةً دلَلْتُهُ على المكانْ
لكنَّني وا حَسْرَتي لا أستطيعُ الصيدَ بعدَ الآنْ
فجُهدِيَ المبذولُ دونَ طائِلٍ قد هدَّنِي هدًّا
وصِرتُ بينَ مَن تراجَعُوا إلى الوراءِ صَدًّا
لكنَّني لا أستطيعُ أنْ أُخَلِّصَ الفؤادَ ذا الأحزانْ
من طَيفِ ظَبْيَتِي. ففي فرارها أُكابِدُ الحِرْمانْ
مُتابِعًا لها بِرُوحٍ وَهَنَتْ، إنِّي تركتُها بقلبيَ الجريحْ
ما دُمْتُ أسعى بالشِّبَاكِ واهِمًا إلى اصطيادِ الرِّيحْ
دَعْني أُؤَكِّدْ لِلَّذِي يهْوَى اصطيادَ الظَّبْيَةِ الحسناءْ
أنْ سوفَ يُهْدِرُ وَقْتَهُ مِثلي أنا بلا مِرَاءْ
فَحَولَ جِيدِ ظَبْيَتِي الجميلِ طوقٌ فيه نَقْشٌ بارزٌ صريحْ

حروفُهُ دُرٌّ مِنَ الماسِ الثمينِ ناطِقُ الوضوحْ:
«مُحَرَّمٌ عليكَ أن تَمَسَّ ظَبْيَةً لِقَيصَرٍ عفيفةْ،
مِنَ المُحالِ أن تَنالَ ظَبْيَةً بَرِّيَّةً وإنْ بَدَتْ أَلِيفَةْ.»

وتوجد عدة اختلافاتٍ بارزة بين القصيدتين؛ فالاختلاف الأول والأوضح تغيير وايات لشكل السونيتة بحيث أصبح نظام القافية فيها أب ب أ، أب ب أ، ج د د ج، هـ هـ.[٢] ومن آثار ذلك تقسيم السونيتة إلى ثلاثة أقسام بدلًا من اثنين، فلدينا وحدةٌ تتكوَّن من ثمانية أسطر، تتلوها وحدةٌ مميَّزة من أربعة أسطر، وتبلغ القصيدة ذروتها في مزدوَجٍ مُقَفًّى ختامي. وهذا هو الشكل الذي سوف يقبله بعد ذلك سيدني وسبنسر وشيكسبير لان المزدوَج الختامي يُقدِّم للكاتب إمكانيةً هائلة لتقديم مفارقةٍ قد تتضمَّن عكس ما سبق. وإذا كان شكل السونيتة البتراركية شكلًا أكثر رشاقةً وأشد تكامُلًا، وتترابط العناصر التي تُشكِّل نظام القافية فيه ترابُطًا أقرب إلى الإيجاز، فإن الصيغة الإنجليزية تُبرِزُ السطرين الأخيرين وتُتِيح لهما إمكانيةً غير محدودة. وهكذا فإن السونيتة التي كانت تُستخدَم يومًا ما للتعبير عن الحب الرفيع أو الصور الصُّوفية لعلاقة الشاعر بالربوبية، قد تغيَّرتْ وظيفتها واتَّسَعَ نطاقها من خلال حِيلةٍ بسيطة لا تزيد عن تغيير نَسَق الإبراز foregrounding الذي يبنيه نظام القافية.

ويُجرِي وايات تغييراتٍ أخرى؛ فالإنجليزية، بخلاف الإيطالية [والعربية] تتطلَّب استخدام ضمائر منفصلة مع الأفعال، ولكن، حتى لو أخذْنا هذا العامل النحوي في اعتبارنا، وجدْنا أن قصيدة وايات تزخر بالضمائر التي تعود على المتكلم. ومن المشهور عن الشاعر سَذِي قوله إن كتابة ضمير المتكلم I بالإنجليزية بحرفٍ كبير تميل إلى تأكيد أهمية الشخص المتحدث. وفي قصيدةٍ قصيرة كهذه نجد أن هذا «الضمير» يحظى بالإبراز إلى درجةٍ تكاد تكون متطرِّفة. فإذا كانت قصيدة بترارك تُستَهَلُّ برؤية ظَبْيَةٍ بيضاءَ لاحت للمتحدث، فإن قصيدة وايات تُسْتَهَلُّ بنصيحةٍ مباشرة يُقدِّمها رجلٌ إلى رجلٍ آخر من إخوانه الصيَّادين. وقد تكون ظَبْيَة بترارك وهميةً وقد لا تكون كذلك. وأما

[٢] وتُغيِّر ترجمتِي العربية نظام القافية إلى أ أ ب ب، أ أ ج ج، د د ج ج، هـ هـ، وهو الأقرب إلى إشعار القارئ العربي بالقافية بسبب توالي القوافي في السطور المتتالية، مع حفظ الترابُط ما بين الأجزاء الثلاثة الأولى، والحفاظ على استقلال السطرين الأخيرين، وفقًا لنظام وايات وشيكسبير من بعده (المترجم).

ظَبْيَة وايات فإنها مخلوقةٌ من لحمٍ ودم. ويقول وايات إن مُطاردته للظَّبْيَة قد أرهقتْهُ وأنهكتْه، ويشكو المتحدث من أنه بذل جهدًا دون طائل في هذه المحاولة، ونغمة سونيتة بترارك هادئة، ولكن نغمة قصيدة وايات تنمُّ عن الاضطراب بل حتى عن الغضب.

وصورة البخيل الذي يعتزُّ بكنوزه غير موجودة في النص الإنجليزي، ولكننا نجد في موقعها نفسه صورةً أخرى، وذلك على وجه الدقة في السطرين ٩–١٠، وتُواصِل الصورة التي يأتي بها وايات فكرة التعب والإحباط من خلال فكرة الرجل الذي يحاول اصطياد الريح في شبكة.

وأما أهم جوانب التغيير فنجدها في السطور الستة الأخيرة؛ فالظَّبْيَة في قصيدة وايات تضع حول رقبتها طوقًا فيه جواهر أيضًا، ولكن «رسالته» مختلفة؛ فالظَّبْيَة في قصيدة بترارك تنتمي لقيصر، وفي يده وحده مَنْحُها حريتها، وَفْقَ ما يقوله النص. ولكن نص وايات لا يتضمَّن أية إشارة إلى الحرية، والظَّبْيَة عنده تلبس طوقًا فيه نقشٌ باللاتينية، وتحذيرٌ يقول إنها وحشيةٌ على الرغم من أنها تبدو أليفة.

ونستطيع أن نبدأ في فهم ما حدث في عملية الترجمة عندما ننظر في السياقَين اللذَيْن أبدع فيهما هذان الكاتبان نصَّيْهما اللذَيْن يتَّسِمان بأوجُه شبهٍ كبيرة، وأوجُه اختلافٍ كبيرة أيضًا، فقصيدة بترارك كانت جزءًا من سلسلة قصائد تتناول حبَّه بلا طائل لحبيبته لورا ومحاولاته الجاهدة أن يقترب من الله من خلال هذا الحب. واستخدامه للفظ قيصر يُذكِّرنا بالتقسيم في الكتاب المقدس ما بين مملكة الأرض ومملكة السماء. ولكن وايات كان يعيش في عصرٍ آخر، عصر النهضة الأوروبية ومذهبها الإنساني (الهوماني)، عصر ماكيافيلي والنُّظُم الجديدة في قصور الملوك، وهو الذي بدأ الناس فيه يطعنون في فكرة الذل أمام الله، وإن لم يطعنوا قطُّ في وجود الله. فالمتحدث في قصيدة وايات لا يرى رؤيا صوفية من أي لون، بل يحاول عبثًا أن يفوز بامرأةٍ تنتمي لشخصٍ آخر. ويبدو أنها كانت تفعل ما جعله يطمع فيها. وصوته صوت العاشق الساخر المهموم، الذي تخلَّى عن المطاردة يأسًا. وكونُ هذه القصيدة رمزيةً وتُشير في الحقيقة إلى حب وايات للملكة آن بولين، زوجة الملك هنري الثامن، الذي كان الشاعر يعمل في خدمته، يُضيف بُعْدًا آخر إلى قراءة القصيدة.

هل قصيدة وايات ترجمةٌ لبترارك؟ إنها ترجمة بطبيعة الحال، ترجمة تُمكِّنُنا من رؤية مدى مهارة المترجم في قراءة النص المصدر وإعادة صوغه لإبداع شيءٍ جديد ذي حيوية. لقد أبقى على شكل الأصل، فأدخل من ثَمَّ شكلًا شعريًّا جديدًا إلى النظام الأدبي

المستهدَف، وهو ما يُؤكِّد حُجَّة جيمز هومز بأن الشكل المُحاكى يمكن فعلًا أن يقوم بوظيفة التجديد في اللحظات الحاسمة في التاريخ الأدبي. ومع ذلك فقد أجرى تعديلاتٍ دقيقةً في ذلك الشكل، فأوجد إمكانياتٍ جديدةً له في اللغة المستهدَفة؛ إذ إنه يُبقِي على صورة المحبوبة كظبيةٍ بيضاء، ولكنه يُغيِّر العلاقة بين السيدة وبين عاشقها؛ أي إن المنظور مختلف، وهو ما أدَّى إلى اختلاف النغمة، وإن كانت تتمشَّى مع العصر الذي كان يعيش فيه ويكتب. فإذا شرحنا ما يقوله بونفوا كان لنا أن نقول إن الطاقة المتولِّدة عن النص المصدر هائلةٌ إلى الحد الذي مكَّنَ المترجم من اتِّباعها ومن ثَمَّ إبداع شيءٍ عظيم خاص به.

ولنا في هذه اللحظة أن نؤكِّد أمرين: الأول أن ترجمة الشعر تقتضي مهارةً في قراءة كل جزءٍ فيه بقدر ما تقتضي مهارة الكتابة، والثاني أن القصيدة نصٌّ لا ينفصل المضمون فيه عن الشكل. ولأنهما لا ينفصلان لا ينبغي لأي مترجم أن يحاول أن يُثبِت أن أيهما أقل دلالةً من الآخر، بل على المترجم أن يتبيَّن حدوده وأن يعمل في إطار تلك القيود. ومن المفيد أن نذكر قول جيمز هومز إن كل مترجمٍ يضع ترتيبًا هَرَمِيًّا معيَّنًا لمقوِّمات النص أثناء القراءة ثم يُعيد تشفير هذه المقوِّمات بترتيبٍ هَرَمِيٍّ جديد في اللغة المستهدَفة. فإذا قارنَّا الترجمة والمصدر برز لأعيُنِنا الترتيب الهرمي للمقوِّمات المذكورة، ويصِف هومز هذه العملية بأنها «ترتيبٌ هرميٌّ للعناصر المتقابلة» (هومز، ١٩٧٨م).

ومن أشد المناهج النقدية فائدةً في تناوُل الترجمة المنهج المقارن الذي خضع للتجرِبة وحَظِيَ بالثقة. فعندما نُقارن ترجمات مختلفة للقصيدة نفسها، نستطيع أن نرى تنوُّع استراتيجيات الترجمة التي يستخدمها المترجمون، وأن نضع هذه الاستراتيجيات في سياقٍ ثقافي، من خلال فحص المعايير الجمالية في النظام المستهدَف والنصوص المترجمة. ومن أهم ما ينبغي ألا نستخدم المنهج المقارن في وضع الترجمات في جدولٍ مثل جدول ترتيب فِرَق أندية كرة القدم في الدوري العام، قائلين إن «س» أعلى من «ص» بل أن نفهم ما حدث في عملية الترجمة الفعلية.

ربما يكون أشهر نشيد في الجحيم الذي كتبه دانتي [في الكوميديا الإلهية] النشيد الخامس، عندما يُقابل دانتي العاشقَيْن القتيلَيْن باولو وفرانشيسكا دا راميني في الحلقة الثانية من الجحيم، وهي الحلقة التي يُعاقَب فيها مرتكبو خطيئة الشهوة، وتتولَّى فرانشيسكا نفسها قصَّ قصة غرامهما غير المشروع وقيام زوج فرانشيسكا، وهو أخو باولو بقتلهما معًا، وذلك أثناء هبوب ريح الجحيم السوداء بإلقائهما في طريق الشاعر

الذي يصيبه الرعب من مَرْآهما، بل يصل رعبه من قصة حبهما ومقتلهما الوحشي إلى أن يُصاب بالإغماء، وهو إغماءٌ سيكون له دلالته على امتداد رحلته، ما دام إغماؤه دائمًا ما يصاحب لحظات جَيَشان عواطفه.

وذروة قصة فرانشيسكا يمكن أن تُعتبر قصيدةً داخل قصيدة، تقول:

Amor, ch"al cor gentil ratto s"apprende,
Prese costui de la bella persona
Che mi fu tolta e"I modo ancor m"offende.
Amor, ch"a nullo amato amar perdona,
Mi prese del costui piacer si forte
Che, come vedi, ancor non m"abbandona.
Amor condusse noi ad una morte.
Caina attende chi a vita ci spense".
Queste parole da lor ci fuor porte.[٣]

(الأسطر ١٠٠–١٠٨)

هنا تُلخِّص فرانشيسكا قصتهما قائلةً إن حبهما قهَر «الجسم الجميل» الذي لا تُسمِّيه قط، وإنها لا تزال مُستاءةً من طريقة موتهما. وتقول إن قوة حبهما كانت هائلةً إلى الحد الذي ربط بينهما في الموت إلى الأبد، وإنَّ قاتِلهما سوف يُلقَى به في مكانٍ في أعماق الجحيم بعد موته، الذي لم يحدث إلى الآن.

وأما قارئ هذا النص في القرن الثالث عشر، فيجد أنَّ من أوضح ملامحه الإشارةَ المباشرة إلى قصيدةٍ شهيرة كتبها جويدو جوينيزيلي، أحد مؤسسي مذهب

[٣] وفيما يلي ترجمة حسن عثمان المنثورة للسطور التسعة:

١٠٠ والحبُّ الذي يُشعل القلب الرقيق سريعًا، تيَّمَهُ بالجسم الجميل، الذي انتُزِع مني، بطريقةٍ لا تزال تُحزِنُني.

١٠٣ الحبُّ الذي لا يُعفِي محبوبًا من مبادلة الحب، سيطر على كياني بلذَّة، وهو كما ترى لا يفارقني بعدُ.

١٠٦ «الحبُّ قادَنَا إلى موتٍ واحد: وقابيل ينتظر مَن أطفأ سراج حياتنا»، حُمِلَتْ منهما هذه الكلمات إلينا (دانتي أليجيري، الكوميديا الإلهية، الجحيم، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٩م، ص١٣٠).

«الأسلوب العذب الجديد»، وعنوانها «دائمًا ما يغزو الحبُّ القلبَ الرقيق». وكان دانتي شديد الإعجاب بهذا الشاعر، ولكن ما يترتَّب على «الأسلوب العذب» المذكور واضحٌ هنا: فالحب غير المشروع يؤدِّي إلى الهبوط في الجحيم، وباولو وفرانشيسكا يعترفان بأن قراءة كتاب من شعر الحب هي التي أذْكَتْ نار عاطفتهما، وإشارة دانتي المتعمَّدة إلى شعر الحب الذي كان معجبًا به أيَّما إعجاب ويسعى لكتابته يومًا ما تُضمِرُ فكرةً جادَّة عن ضرورة إعلاء مرتبة الأخلاق فوق مرتبة الجمال، فالمسئولية الأخلاقية لا يقتصر حملها على القُرَّاء، بل يشارك الكُتَّابُ في تحمُّلِها. وهكذا فإن دانتي باعتباره كاتبًا يتحمَّل مسئوليةً ما عن سقوط هذين العاشقَين، والألم الذي يشعر به عند سماع قصتهما يزيده وَعْيُهُ بهذا عُمْقًا. ومن المحتمل أن قارئ النص في القرن الثالث عشر لم يكن ليجد أية صعوبة في فهم «الحُجَّة» المقدَّمة من خلال الإشارات المتعمَّدة إلى «الأسلوب العذب الجديد»، وابتداء كل وحدة تتكوَّن من ثلاثة أبيات في هذه الفقرة يُشير إلى أهميتها من حيث البناء الشكلي ويجعلها بارزةً بين سائر فقرات النشيد.

وقد بذل المترجمون جهدًا جهيدًا واتَّبَعُوا طرائق شتَّى في ترجمة هذه السطور. واخترتُ من بين عشرات الترجمات الإنجليزية لها «عَيِّنَةً» بدأتُها بترجمة كيري، صاحب أول ترجمة كاملة للكوميديا الإلهية حتى روبرت ديرلينج (١٩٩٦م) الذي نشر أخيرًا ترجمته الجديدة الخاصة لـ الجحيم. فأما كيري (١٨١٤) الذي لا يستخدم القافية فإنه يستخدم لغةً إنجليزية تشبه لغة العصور الوسطى، مُتَّبِعًا في ذلك أعراف بدايات القرن التاسع عشر، وذلك ما فعله لونجفيلو في ترجمته عام ١٨٦٧م، ومن الطريف أن بايرون قد اختار ترجمة قصة فرانشيسكا، مُقتطِفًا إيَّاها من سائر النشيد. وأما تشارلز إليوت نورتون، في عام ١٩٤١م، فإنه حوَّل العمل كله إلى نثر، ولكنه حافظَ على لغة العصور الوسطى، ولكن ترجمة دوروثي سايرز في عام ١٩٤٩م، المنشورة في سلسلة بنجوين، المكتوبة أيضًا بلغةٍ تشبه إنجليزية العصور الوسطى، تلتزم بالقافية في الترجمة كلها، وقد صدرت أخيرًا ترجمتان غير مُقَفَّيَتَيْن بالإنجليزية الحديثة بقلم سيسون (١٩٨٠م) وديرلنج (١٩٩٦م).

فلننظر في هذه الترجمات المختلفة للأسطر الستة الأولى من الفقرة السابقة:

Love, that in gentle heart is quickly learnt
Entangled him by that fair form, from me
Ta”en in such cruel sort, as grieves me still:
Love, that denial takes from none beloved,

Caught me with pleasing him so passing well,
That, as thou seest, he yet deserts me not.

Cary, 1816

Love, which the gentle heart soon apprehends,
Seized him for the fair person which was ta”en
From me, and even yet the mode offends.
Love, who to none beloved to love again
Remits, seized me with wish to please so strong.
That, as thou seest, yet, yet it doth remain.

Byron, 1820

Love, that on gentle heart doth swiftly seize,
Seized this man for the person beautiful
That was ta”en from me, and still the mode offends me.
Love, that exempts no one beloved from loving,
Seized me with pleasure of this man so strongly,
That, as thou seest, it doth not yet desert me.

Longfellow, 1867

Love, which quickly lays hold on gentle heart, seized
this one for the fair person that was taken from me, and the
mode still hurts me, Love, which absolves no loved one
from loving, seized me for the pleasing of him so strongly
that, as thou seest, it does not even now abandon me.

Norton, 1941

Love, that so soon takes hold in the gentle breast,
Took this lad with the lovely body they tore

From me; the way of it leaves me stil distrest.
Love, that to no loved heart remits love"s score,
Took me with such great joy of him, that see!
It holds me yet and never shall leave me more.

Sayers, 1949

Love, which quickly fastens on gentle hearts,
Seized that wretch, and it was for the personal beauty
Which was taken from me; how it happened still offends me.
Love, which allows no one who is loved to escape,
Seized me so strongly with my pleasure in him.
That, as you see, it does not leave me now.

Sisson, 1980

Love, which is swiftly kindled in the noble heart,
seized this one for the lovely person that was taken
from me; and the manner still injures me.
Love, which pardons no one loved from loving in
return, seized me for his beauty so strongly that, as
you see, it still does not abandon me.

Durling, 1996[٤]

---

[٤] وأودُّ أن أُقدِّم في هذه الحاشية ترجمتي المنظومة المُقَفَّاة للفقرة كلها:

والحبُّ يُشعِلُ القلبَ الرقيقَ مُسرِعًا
فإذْ بهِ يبيتُ بالجسمِ الجميلِ مُولَعًا
قبلَ انتزاعِهِ منِّي انتزاعًا لا أزال أندُبُهْ.
والحبُّ لا يُعْفِي الحبيبَ من وُلُوعٍ بالذي يُحِبُّهُ.

وجميع المترجمين — بغضِّ النظر عن الشكل الذي استخدموه — يحافظون على ابتداء كل مجموعةٍ من ثلاثة أسطر بالكلمة نفسها. وأما فيما عدا هذا، فأوضحُ ما يظهر لنا وجود اختلافات بين الترجمات، واستعصاء بعض الأجزاء في معظمها على الفهم، والذي يحدث في النص الإيطالي أن قصة فرانشيسكا تغير تركيزها عدَّة مرات، فهي تبدأ بعبارة مثبتة عن الحب و«القلب الرقيق»، ثم تنتقل فتصف كيف سيطر الحب على باولو، ثم ترجع مباشرة إلى مشاعرها في التوِّ واللحظة، وهى تقول لدانتي إنها لا تستطيع أن تنسى ظروف مقتلها، وهو ما يُنبِّه القارئ إلى أنها لم تعرف التوبة، ومن ثَمَّ فقد حُقَّ عليها أن تدخل النار، وإبراز تعبير «لا أزال أندبه» في آخر السطر الثالث يُؤكِّد تضادَّه مع معنى «يُعفِي» في السطر الرابع، وهكذا ندرك أن فرانشيسكا هنا في الجحيم لا لأن زوجها لم «يَعْفُ» عنها بل لأنها لم تستطع أن تعفُوَ عنه، وتستهلُّ وحدة الأسطر الثلاثة الثانية مرة أخرى بجملةٍ عن الحب، ولكنها منفيَّةٌ تُؤكِّد قسوة طغيان الحب، ثم تنتقل لتصِف سلطان الحب، الذي لا ينتهي، عليها؛ أي إن شوقها إلى باولو يصمُدُ حتى بعد الموت، وإن كانت ترجمة كيري تجعل الهاء في «إنه» [السطر السادس] ضميرًا يعود على باولو لا على الغرام.

ولا يسمح ضِيق المكان بالفحص التفصيلي لهذه الترجمات، لكننا إذا رجعنا إلى الصورة التي يرسمها باث للمترجم الذي يُحرِّر العلامات الثابتة التي وضعها الكاتب الأصلي، وربطنا هذه الصورة بما يقوله شيلي وباوند اللذان يُصِرَّان على أهمية عملية القراءة التي تسبق إعادة الكتابة، فسوف يتَّضِح لنا أن المترجمين جميعًا عاجزون، بأشكالٍ مختلفة، عن التحرُّر من مصدرهم، وغير واثقين، فيما يبدو، بشأن قُرَّائهم. ومن الغريب أن تكون الترجمات المنثورة أشد الترجمات غموضًا، ويجتهد نورتون، وسيسون، وديرلينج جميعًا لتبسيط دانتي وتوضيح ما يكسوه الغموض في كتابته، ولكن أبنية عباراتهم التي تتجلَّى فيها محاولة اتِّباع النص الإيطالي، تُؤدِّي إلى غموض المعني؛ إذ إن

وهكذا تمكَّنَ الغرامُ من كِياني مُفْرِحًا
وإنَّه كما ترى للآنِ ما بَرِحَا
والحبُّ قادَنَا إلى موتٍ مُوحَّدٍ هُنا
ودرْكُ قابِيلَ مصيرُ مَن قضى على حياتِنا
وإنَّني حملتُ منهما هذا الحديثَ لَنَا.

لونجفيلو يشغله الفعل to seize [فيكرره ثلاث مرات] ويبدو أن بايرون قد بذل طاقته كلها في السطرين الأول والرابع، وترك الباقي للمصادفة، وتستخدم سايرز اللغة الدارجة، وتُحوِّل صورة العاشق المثالية في العصور الوسطى إلى «الجدع أبو جسم جميل». ويبدو أن المترجمين حائرون ما بين إخراج ترجمةٍ وثيقة الصلة بالنص المصدر وبين شرح ذلك المصدر لقُرَّائهم، ولا نشعر في أية ترجمة من ترجماتهم بنبرة لهوٍ أو لعب.

والمشكلة التي يشتركون في مواجهتها هنا — بطبيعة الحال — أن هذه الأسطر قد كُتِبَت عمْدًا بأسلوبٍ معيَّن وأنها ذات بناءٍ متعمَّد الغموض، فلا يقتصر ما يظهر في هذه الأبيات على شخصية فرانشيسكا بل يتجاوزها إلى تعبيرٍ أخلاقي يستند إلى سيرة المؤلف عن الدور المَنُوط بالكاتب. وقد اختفى هذا الجانب من جوانب النص في الترجمة. ففي القرنين التاسع عشر والعشرين لم يعُدْ يرى الناس معنًى للمثل الأعلى للحب الرفيع، كما اختفت فكرة الخطيئة والتوبة، إلا باعتبار هذا وذاك من الطرائف الفكرية. بل إن قصيدة دانتي نفسها أصبحت من الطرائف الفكرية، والمحرِّرون والمترجمون يُقدِّمون إلى القُرَّاء هوامش مُفصَّلة لتمكينهم من تفهُّم النص، ومكانة العمل تقضي بأن يُقرَأ ويُترجَم، وقد يقول باوند إن فكرة الكوميديا الإلهية باعتبارها قصيدةً قد تبخَّرَتْ في موقعٍ ما أثناء الترجمة.

ويقول بونفوا إن العمل لا بد أن يكون أخَّاذًا وإلا استحالت ترجمته. ومن المؤكَّد أن باوند كان يتَّفق مع هذه المقولة؛ إذ إنه إن كانت الترجمة، كما يقول ليفيفير وغيره، إعادة كتابة، فلا بد أن تكون العلاقة بين من يكتب ومن يُعيد الكتابة علاقةً مُثمِرة. وترجمات القصائد تُمثِّل جانبًا من جوانب القراءة المستمرَّة؛ فالكُتَّاب يُبدِعون من أجل القرَّاء، وقدرة القارئ على إعادة تشكيل النص عاملٌ أساسي. فاختلاف القرَّاء يؤدِّي إلى اختلاف القراءات، واختلاف المترجمين يؤدِّي إلى اختلاف الترجمات. والمهم في ترجمة الشعر أن تستوعب القصيدةُ المترجمَ إلى الحد الذي يجعله قادرًا على تبديلها تبديلًا إبداعيًّا من خلال المتعة التي تُولِّدُها القراءة. وإذا اتَّبعنا وجهة نظر بونفوا، قلنا إنه لم يستطع أحد مترجمي دانتي، على ما يظهر، أن يعيش مرة أخرى الإحساس الذي أنشأها ولا يزال كامنًا فيها، بل يبدو أنهم اعتبروا النص كِيانًا حجريًّا صلبًا فانطلقوا يضربونه بِمَعاوِلِهم، ويُبرِّر بونفوا مدخله الخاص إلى الترجمة فيتحدث عن إطلاق طاقةٍ خلَّاقة يمكن للمترجم الانتفاع بها.

وإذا نظرنا إلى الصور الإيجابية للترجمة باعتبارها إطلاقًا للطاقات، وتحريرًا للعلامة اللغوية حتى تدور دورتها، ونقلًا للبذور إلى تربةٍ أخرى، وإعادة إزهار للنبات في لغةٍ

قادرة على ذلك، وجدنا أنها تبتعد ابتعادًا شديدًا عن السلبية التي يقول بها فروست ودعاةُ استحالة الترجمة. والواقع أن قدرًا كبيرًا من هذه الصور قديم، ولم نشهد إلا منذ عهدٍ قريب، في إطار رفض دُعاة ما بعد الحداثة اعتبار النص كيانًا حجريًّا صلبًا، كيف برز الحديث عن الترجمة باعتبارها عامل تحرير. ومن المُحال الإبقاء على الحدود ما بين النص المصدر والنص المستهدَف، وهي التي لم يُبَتَّ فيها بوضوح في أي نوعٍ أدبي قط. إن كان للقصيدة أن تظلَّ قصيدةً بلغةٍ مختلفة. وربما كان أوجزُ تعليقٍ على العلاقة الحيوية بين الكاتب وبين المترجم/المحرِّر للقصيدة يتمثَّل في الأسطر التالية التي كتبها لورد روسكومون، ديللون ونتويرث، منذ أكثر من ثلاثمائة عام:

عليكَ باختيارٍ شاعرٍ يسيرُ في نفسِ الطريقْ
واختَرْ مؤلِّفًا مِثلَ اختيارِكَ الصديقْ
إذا ارتبطتُما برابطٍ من التعاطُفِ العميقْ
غَدَوتُما مِنَ الصِّحابِ المُخلِصِينَ للعهدِ الوثيقْ
عندَ اتِّفاقِ الفِكرِ والألفاظِ والأسلوبِ والرُّوحِ الطَّلِيقْ
لنْ تُصبِحَ الذي يُتَرجِمُهْ ... بلْ حاملٌ لِهُوِيَّتِهْ.

عندما ينصهر مَن يُعيد الكتابة انصهارًا كاملًا مع المصدر، تُترجَمُ القصيدة. وتواتُر حدوث هذا يُبرِّر احتفالنا به. ليس الشعر ما يضيع في الترجمة، بل ما نَكسِبُه من خلال الترجمة والمترجمين.

الفصل الخامس

أبواب القياس: ملحمة كاليفالا باللغة الإنجليزية

أندريه ليفيفير

سأحاول فيما يلي إثبات قوة القياس في بناء النصوص، أو حتى في بناء نُظُمِ نصوص. وأقول أوَّلًا إن القياس أقوى عامل في عملية المُثاقَفة، وهي التي تنهض الترجمة فيها بدورٍ بالغ الأهمية. وسوف أحاول تحليلها لهذا السبب، مستخدمًا شتَّى ترجمات ملحمة كاليفالا إلى اللغة الإنجليزية، وهي مجموعةٌ من الشعر الشفاهي الفنلندي، بُنِيَت بعناية حتى تصبح الملحمة القومية الفنلندية، قياسًا على الملحمة الكلاسيكية، وأيضًا — إلى حدٍّ ما — قياسًا على قصص البطولة النثرية للشعوب الجرمانية الشمالية، مُتَّخِذًا منها مثالًا، وصُلْبُ حُجَّتي يقول إن الآداب المكتوبة بلغاتٍ غير منطوقة على نطاقٍ واسع، لن يُكتَبَ لها الانضمامُ إلى ما يُمكن تسميته بـ «الأدب العالمي»، إلا إذا خضعَتْ للنظام النصِّي أو صور تشكيل الكلام — أو أي اسمٍ آخر يريد المرء أن يُطلقه عليه — الذي يُعتبَر الأساس الذي بُنِيَ عليه مفهوم «الأدب العالمي»؛ أي إنَّ على هذه الآداب أن تُبدِع شيئًا ما قياسًا على عنصرٍ من عناصر «الأدب العالمي» القائم فعلًا، سواءٌ كان ذلك العنصر في الواقع جزءًا من أدبها القومي في ذلك الشكل أو لم يكن. ففي القرن التاسع عشر، وهو الإطار الزمني الذي يُهِمُّنا هنا. كان النظام النصي لا يزال يتَّسِم اتِّسَامًا كبيرًا بالفصل بين الأنواع. ولم تكن الحداثة بمفاهيمها المختلفة عن المزج بين الأنواع و«القص واللصق» قد برزت على المسرح. وكانت الرومانسية التي تتفاخر بأنها حطمت نير الكتب التي وضعَتْها الكلاسيكية الجديدة لمبادئ فن الشعر لا تزال تُميِّز بين شكل الملحمة — مثلًا — وشكل القصيدة الغنائية، أو غيرها من الأنواع، فإن ملحمة كاليفالا

وترجماتها إلى الإنجليزية تُقدِّم لنا دراسة حالةٍ بالغة الطرافة عن الخضوع لـ «الأدب العالمي» عن وعيٍ ومن دون وعي. ومن خلال دراسة الحالة المذكورة أريدُ أن أُثبِتَ القيمة العليا لوجود نظام نصي، وهو «شبكة» من نوعٍ ما من أنماط النصوص المقبولة والتي يمكن قبولها، ويسبق وجودها اللغة نفسها، وهي التي تَبُتُّ فيما إذا كان نصٌّ ما سوف يُقبَل أو يُرفَض في ثقافة معيَّنة، إلى جانب وجود نظام فكري مماثل لدراسات الترجمة. وقد يتصادف أن يلتقي النظام النَّصِّي والشبكات الفكرية مع لغة من اللغات، أو أمة من الأمم، كما هو الحال في الأدبَين الصيني والياباني. ولكن الأغلب أن تسبق هذه النُّظُم والشبكات أكثر من لغة واحدة، وأكثر من أمة واحدة، ويمكن للمرء في هذا السياق أن يتحدث عن شيءٍ مثل الشبكة «الغربية»، وهي التي يشهد على وجودها وجودُ الملحمة مثلًا في اليونانية واللاتينية وفي عددٍ من اللغات الأخرى، ووجود الرومانسية مثلًا، في صورة فئات فكرية تتجاوز اختلافات الأمم فيما بينها، كما يمكن للمرء أيضًا أن يتحدث عن شبكات الشرق الأدنى التي تضمُّ الآداب والمجتمعات العربية والفارسية والعثمانية، بل والأوردية، والواقع أن وجود شبكات تسبق وجود اللغات والمجتمعات، التي أحيانًا ما تختلف اختلافات جذرية فيما بينها، هو الحال السائد؛ إذ إن وجود مثل هذه الشبكات يمكن افتراض سَبْق وجوده على مختلف اللغات والآداب والمجتمعات الهندية والإفريقية. وعندما يسبق وجود الشبكات وجود اللغات والثقافات والمجتمعات، فإن نمط أحد الأنواع الأدبية الذي ينشأ في أحد الآداب، ولْنَقُلْ إنه الملحمة الكلاسيكية، يمكنه أن يُملي — بل ويُملي فعلًا — كيف ينبغي أن تُكتَب الأعمال الأدبية بلغةٍ أخرى، فيما يتعلق بالبناء والمفردات والعناصر الأخرى، في حين أن الشبكة الفكرية السائدة قد تُملي فعلًا كيف ينبغي تصوُّر شيءٍ من «العصر البطولي» الذي كُتِبَتْ فيه الملاحم، وأنا أعتمد في اختياري ملحمة كاليفالا مثالًا أو نموذجًا اعتمادًا هائلًا حقًّا على الأهمية «العابرة للثقافات» لهذه الشبكات، لسببٍ لا يُستهان به وهو أنني أجهل اللغة التي كُتِبَتْ بها كاليفالا كل الجهل، لكنني أقول إن المفهومَين التوأمين — أي مفهوم القياس ومفهوم الشبكات — يتمتَّعان بأهمية أساسية إلى الحد الذي يُؤكِّد صحة ما سوف أقوله فيما بعد ويدعم أهميته.

وقبل أن أخطو خطوةً أخرى أريد أن أُوضح إيضاحًا تامًّا أن استعمالي مصطلح «سَبْق الوجود» فيما يتعلق بالشبكات المذكورة آنِفًا، ليس المقصود به أية إيحاءات ظاهرة بالفكرة التفكيكية التي تقول بـ «الوجود المسبَق دائمًا»، فليست الشبكات محتومة، ولا هي كامنة حتمًا في أية آثار لأي شيءٍ يُحتمَل أن يكون قد وُجِدَ افتراضًا قبل أن يبدأ البشر

الكتابة. ولكنها مبانٍ تاريخية أوجدَتْها قوًى واضحةٌ نسبيًّا ويمكن متابعة «آثارها» بيُسرٍ شديد، وهي تُصان لفترة زمنية معيَّنة ثم يجري تغييرها أو نبذها.

وأما «القياس الأوَّلي» الذي بدأ جماع الحركة التي أدَّت إلى بناء كاليفالا، فيصفه كيث بوزلي (١٩٨٩م) بالكلمات التالية في مقدمة ترجمته لذلك العمل:

> كانت اسكتلندا لا تزال تتألَّم بعد وقعة كولودين [التي لقي جيش اسكتلندا فيها هزيمةً مُنكَرة على أيدي الإنجليز عام ١٧٤٦م] وهكذا رحَّبْتُ بنشر شِعر أوسيان [المترجَم] ولكن رد الفعل في أوروبا وصل إلى حد «جنون» الوَلَع. وقد أثبتت البحوث الحديثة أن النصوص كانت تستند إلى مادَّةٍ أصلية ولكن ماكفيرسون [الذي ترجمها] كان يفتقر إلى الخبرة العلمية اللازمة لإنصافها. وفي غضون ذلك كانت الخبرة العلمية تتطوَّر في الجانب الآخر من أوروبا حيث كان المؤرِّخ الفنلندي هنريك جابرييل بورثان وتلاميذه يرَون في ماكفيرسون روحًا تُماثِل روحهم على الأقل.
>
> (ص ١٦)

والذي حدث أن اسكتلندا التي شاهدَتْ نهاية وجودها باعتبارها أمةً مستقلَّة بعد الهزيمة في موقعة كولودين، حاولَتْ تعويض ذلك بـ «اكتشاف» أدب قومي، ولا يتَّسِع المقام لذكر التفاصيل الخاصة باصطناع جيمز ماكفيرسون لشعر أوسيان، أو اصطناع أية نصوص أخرى زعم أنه «ترجمها عن اللغة الغيلية أو اللغة الأيرلندية» كما يقول العنوان الكامل لكتابه شذرات من الشعر القديم المنشور عام (١٧٦٠م)؛ فالحقيقة البارزة من زاوية حُجَّتِنا تقول إنه إذا أرادت أمَّة أن تصبح أمَّةً حقًّا في أواخر القرن الثامن عشر، وخصوصًا في القرن التاسع عشر في أوروبا، فإنها كانت تحتاج إلى أدب قومي عريق، بحيث تمتدُّ جذوره حتى تصل إلى «ضباب الزمان» — أو ما يشبه هذه الاستعارة — خصوصًا إذا كانت تلك الأمة لا تستطيع أن تصبح أمَّةً بالمعنى السياسي، أو على الأقل بالصورة التي تريدها.

ولَمَّا كان على الأدب القومي أن يضرب بجذوره حتى يصل إلى ضباب الزمان. ولَمَّا كان هذا الضباب قد أنتج النوع الأدبي للملحمة، في أقدم الآداب القومية المعروفة آنئذٍ، وهما اليوناني والسنسكريتي، كان على الآداب القومية غير المعترَف بها حتى تلك اللحظة

وتريد الانضمام إلى «زمالة» الأدب العالمي، أن تُنشئ ملاحم خاصة بها حتى تدعم قضية «انضمامها». وكان ذلك على وجه الدقة ما فعله ماكفيرسون من أجل اسكتلندا بعد نجاح «أوسيان»: إذ إنه وعد الجمعية الاسكتلندية بملحمة، ثم قدَّم ملحمتين لا ملحمةً واحدة، وصدرت الأولى وعنوانها فينجال، ملحمة شعرية قديمة، في ستة كتب، عام ١٧٦٢م، وأصدر الثانية بعدها بسرعة، وهي تيمورا التي نُشرتْ بعد الأولى بعامٍ واحد.

وكان ذلك أيضًا ما انطلق «المؤرِّخ الفنلندي هنريك جابرييل بورثان وتلاميذه» يعملون من أجل إنجازه لِلُّغة الفنلندية، وفي المقدمة التي كتبها فرايبرج (١٩٨٨م) لترجمته لملحمة كاليفالا نجد أنه يبالغ في تصوير المسألة بقوله: «إن أبناء فنلندا استطاعوا من خلال كاليفالا إنشاد ما يثبت وجودهم»، ولكنهم لم يُنشِدوا ما يُثبِت وجودهم. بل إن وجودهم كان نتيجة إنشادٍ واعٍ تمامًا نتيجةً للمشروع الذي وضعه بورثان، وتبنَّاه فون بيكر، ونفَّذَه لونروت، واستخدام فرايبرج لكلمة «الوجود» المشار إليها تدل على «العملية» التي أحاول تحليلها هنا، فلا يمكن أن يُعنَى بـ «الوجود» إلا «الوجود داخل السياق الشامل للأدب العالمي» أو شيئًا من هذا القبيل، ما دام أبناء فنلندا — كما هو مفترض — واعِين بوجودهم. لقد نشأ مشروع بورثان/فوق بيكر/لونروت لأن أبناء فنلندا لم يعودوا قانِعِين بالوجود «لأنفسهم» بل كانوا يريدون اعتراف العالم الخارجي بهم، عالم الأمم الأخرى، وعالم الأدب العالمي.

وفرايبرج على حقٍّ في قوله إن مشروع العثور على ملحمةٍ فنلندية قومية، أو مشروع بنائها كان دليلًا على «المدى الذي وصل إليه تشكيل الحركة القومية في ظل القوة الدافعة للتغيُّرات الجغرافية السياسية، وهي التغييرات التي كانت تتطلَّب استجابةً ثقافية لسد الفجوة، لا العكس.» وعلى الرغم من أن مقولته تقصد فنلندا، فإنها تنطبق أيضًا على أممٍ أخرى، وهي في الواقع من العناصر الأساسية للشبكة الفكرية (لا النصية) للرومانسية، وهي التي كانت مصدر إلهام للروح القومية في شتَّى أرجاء أوروبا، و«استحضرت» رؤيا تبرز فيها جميع الأمم، صغيرها وكبيرها، وقد شغلت مواقعها في «سيمفونية» الأمم. لقد فقدَ أبناء اسكتلندا استقلال أمتهم عندما قام ماكفيرسون (وعلينا أن نذكر أنه نشر ترجمته الخاصة للإلياذة في ١٧٧٣م) ببناء ملاحمهم من أجلهم. ولم يكن أبناء فنلندا قد استطاعوا بعدُ أن يصبحوا أُمَّةً مستقلَّة حين قام لونروت بالعمل نفسه، في المناخ الذي «رسخت فيه جذور فكرة «الدولة – الأمة» الفنلندية في هلسنكي وفي سانت بيترسبيرج، وحين أدرك الناس مغزاها» (برانش، ١٩٨٥م، ص٢٩)، وفي كلا الحالين كان الأشخاص

الذين بَنَوا الملاحم حقًّا «لا تشغلهم الأمانة للمصادر بقدر ما يشغلهم إثبات صحة وجود ثقافة قومية» (بوزلي، ١٩٨٩م، ص١٦). ولكن التشابه بين الحالين ينتهي هنا، وحاشايَ أن أزعم أن لونروت كانت لديه أدنى رغبة في معالجة المادة التي جمعها في رحلاته في طول فنلندا وعرضها، بالأسلوب نفسه الذي عالج به ماكفيرسون المادة التي وجدها — أو تظاهر بأنه وجدها — في رُبُوع اسكتلندا.

ولا بد من الإشارة إلى مسألتين قبل أن نُعَلِّقَ على مشروع لونروت بمزيدٍ من التفصيل، الأولى أن اللغة كانت تلعب دورًا أشدَّ غموضًا في بناء وإعادة بناء الملاحم التي تستعملها الأمم ذوات اللغات غير المنطوقة على نطاقٍ واسع، من دورها في إعادة بناء الملاحم للأمم التي كانت لغاتها ولا تزال منطوقةً على نطاقٍ واسع، فمثلًا كان أوائل علماء فقه اللغة الألمان الذين حقَّقوا ونشروا ملحمة نيبلونجنليد [التي كُتِبَتْ عام ١٢٠٠م] قد تمكَّنوا من ذلك باللغة الألمانية، كما هو واضح، ولكن الباحثين الفنلنديين الذين أرادوا بناء (أو إعادة بناء) ملحمة فنلندية قومية لم يكونوا قادرين على مناقشة مشروعهم باللغة التي كانوا يعتزمون إحياء مجدها الذي ضاع من زمنٍ بعيد، «فباستثناء فون بيكر، أستاذ لونروت. كان القوميُّون الأوائل مضطرِّين بالضرورة إلى استخدام اللغة السويدية؛ إذ كانت اللغة الأدبية الوحيدة التي يعرفونها» (فرايبرج، ١٩٨٨م، ص١٣) وعلى غِرار ذلك، كانت جمعية الأدب الفنلندي، التي أُنشِئَتْ عام ١٨٣١م، «مضطرَّةً لكتابة محاضرها باللغة السويدية على مدى عقودٍ طويلة؛ لأنه لم يكن من بين أعضائها مَن يُجيد معرفة اللغة الفنلندية إلى الحد اللازم» (يانيك، ١٩٩١م، ص٥٨). وهكذا فإن اللغة في هذه الحالة، كما كان حالها في الكثير من الأمم الأوروبية الصغرى — وأول مَن يخطر لنا هم التشيكيون والفلمنك — لم تلعب الدور الذي أصبحنا مُهَيَّئين لتصوُّره نتيجة النزعة الرومانسية لكتابة التاريخ، وهي من «التشكيلات» المفترضة وحسب، لك أن تضع خُطَطًا لإحياء الأدب الفنلندي أو التشيكي أو الفلمنكي، ولكنك تضع هذه الخطط باللغات السويدية والألمانية والفرنسية؛ أي لك، بعبارةٍ أخرى، أن تبذل قُصارى جهدك لاستحضار «روح» لغةٍ ما، ولكنك قَطعًا لم تكن «تأَثَّرتَ» بها عندما بدأت جهدك اللغوي لتوفير جسد لتلك «الروح».

والمسألة الثانية أن جمهور القرَّاء الفعلي للملحمة القومية، داخل الأولى، لا يكاد يكتسب أية أهمية، والتعليق الحصيف على ملحمة كاليفالا الذي كتبه جون هـ. وورينين في موسوعة كوليار يُلَخِّص الموقف على النحو التالي: «إذا كان المثقَّفون بعد عام ١٨٣٥م

قد هلَّلُوا لملحمة كاليفالا باعتبارها أثرًا باهرًا من آثار التراث الثقافي ومُنجَزات أبناء فنلندا في الماضي السحيق، فإن الملحمة لم تصبح قطُّ كتابًا شعبيًّا أو كنزًا شعبيًّا، (فلقد ظلَّت الطبعة الأولى التي لم تَزِدْ على خمسمائة نسخة كافيةً عشر سنوات) (٧٠٤ أ/ب)، ولكنه لم يكن من المطلوب أن تصبح فعلًا «كتابًا شعبيًّا»، كان يكفي الإعلان عن كونها كذلك، وما دام الرُّكن المطلوب في الشبكة التي تُنظِّم الانتماء إلى «سيمفونية» الأمم قد مُلِئَ فيمكن السماح بدخول اللغة الفنلندية والفنلنديين إلى دوائرها المسحورة، في حين أن ملحمة كاليفالا يمكن استخدامها بمجرَّد نشرها للاستهلاك المحلي. وهذا ما حدث فعلًا؛ إذ كان «يستشهد بها دعمًا لقضية السِّلْم، والضريبة الواحدة، والاشتراكية، ونشر مذهب الحكمة الإلهية، وغيره من المذاهب» (وورينين ص٧٠٤ ب).

وفي عام ١٨٣٥م كتب إلياس لونروت تصديرًا لأول طبعة من عمله، وهي التي أصبحت تُعرَف منذ ذلك الحين باسم كاليفالا القديمة، بعد أن بنى هذه الملحمة استنادًا إلى الشعر الشفاهي الذي جمعه من شتَّى أرجاء فنلندا، ولكن بصفة رئيسية من كاريليا. ويقول لونروت في هذا التصدير إنه تولَّى مهمة بناء ملحمة كاليفالا لأنه كان يتساءل «إن كان من الممكن العثور على أناشيد تتغنَّى بأسلافنا فينامونين، وإلمارينين، وليمنكانين، وغيرهم من أجدادنا المرموقين، حتى يتسنَّى لنا الحصول على قصصٍ أوفى عن هؤلاء — أيضًا — مثلما حصل اليونانيون والأيسلنديون وغيرهم على أناشيد عن أسلافهم» (مترجِمةٌ في ماجون، ١٩٦٣م، ص٣٦٦)، النموذج واضح. ولم يكن قَطعًا من وَضْع لونروت وحده. والواقع أن كارل أكسلي جوتلوند كان قد كتب في عام ١٨١٧م يقول: «إذا رغب المرء في جمع الأناشيد التقليدية القديمة وأن يصنع من هذه وحدةً منتظمة متكاملة، فربما خرجت منها ملحمة، أو مسرحية، أو سوى ذلك، وبحيث ينشأ من هذا هوميروس أو أوسيان جديد، أو ربما وُجِدَتْ لدينا ملحمة نيبلونجنليد»، (مترجمة في ماجون، ١٩٦٣م، ص٣٥٠). وقد قرَّر لونروت أن يفعل ذلك على وجه الدقة. فعندما جمع «الأناشيد التقليدية القديمة» وصاغها في عملٍ واحد متكامل، كان يفعل ذلك ومثال الملحمة لا يبرح ذهنه. ويقول برانش «إنه كان يلقى التشجيع على عمله هذا من النظريات المعاصرة حول جمع مادة الملاحم في الأدب اليوناني الكلاسيكي؛ إذ تقول هذه النظريات إن «هوميروس» لم يكن مبدعًا بقدر ما كان جامعًا ومُنظِّمًا للأساطير والحكايات الشعبية» (ص٣٠).

وعلى الرغم من وضوح النموذج، فقد كانت مسألة صَوْغ المادة حتى تُلائِمه أقلَّ وضوحًا. وقد بذل لونروت قُصارى جهده، وليس بأهون ذلك شأنًا تجريد الشِّعر الشعبي

الذي جمعه من جميع العناصر التي قد تُناقِض — فيما يبدو — زَعْمَه بأن الملحمة التي يبنيها ذات جذورٍ في ضباب الأزمان السحيقة: «فالإشارات الكثيرة في المادة الأصلية إلى معالم مسيحية محذوفة بوضوح من ملحمة لونروت. وإذا وُجِدَتْ، كان ذلك يرجع إلى أن لونروت لم يدرك أنها مسيحية الطابع» (برانش، ١٩٨٥م، ص٣٢). وكانت هذه الإشارات قد أدخلها في المادة الأصلية التي جمعها لونروت بعض المُبشِّرين والكُهَّان المسيحيين، الذين لم يتردَّدُوا «اعتبارًا من القرن الثاني عشر في استعارة شكل شعر كاليفالا ومضمونه لتوصيل مذهبهم الجديد» (برانش، ١٩٨٥م، ص٢٥)؛ إذ كانوا يستخدمون في الواقع ذلك الشعر باعتباره نموذجًا لهم، ويستخدمون الشبكة اللغوية/الأدبية لتسلل عناصر فكرية جديدة.

ونشهد أشد محاولات لونروت تركيزًا ووعيًا بتقديم مثالٍ للملاحم الكلاسيكية/الجرمانية الشمالية في ما يُسمَّى «دورة كوليرفو»، الواردة في الأناشيد ٣١–٣٦ من الطبعة الثانية لملحمة كاليفالا عام ١٨٩٤م، ويُوجِّه كيربي أنظار قُرَّائه إليها بصفة خاصة، في تصديره لترجمته، واصفًا إيَّاها بأنها «مأساة رهيبة، قُورِنَتْ بمأساة أوديب» (ص١٣)، وتأكيدًا لمقولته ودعمها دعمًا أكبر، يُشير إلى المثيل الوحيد باللغة الإنجليزية لملحمة كاليفالا، قائلًا: إن كوليرفو «تُعتبر في أحد جوانبها النموذج الأوَّلي لقصيدة «كواسيند» التي كتبها لونجفيلو» (ص١٣)، وفي عام ١٩٨٥م، لا قَبْل ذلك، تخلَّى برانش أخيرًا عن التشبيه المذكور في مقدمته لأحدث طبعة جديدة لترجمة كيربي التي نجحت نجاحًا ساحقًا؛ إذ يُشير إلى أن «دورة كوليرفو (الأناشيد ٣١–٣٦) التي كان لها تأثيرٌ كبير في فنون وموسيقى آخر القرن التاسع عشر في فنلندا، ليس لها نظير في التراث الأصيل» (ص٣١)، ويُضيف قائلًا: إن لونروت نفسه هو الذي قام في عام ١٨٤٩م «بتحويل كوليرفو إلى بطل شبيه بأوديب وهاملت» (ص٣١) والأرجح أن يكون ذلك لأنه كان يرى أن أمثال هؤلاء الأبطال يمكن أن يشغلوا مواقع مناسبة في ملحمةٍ جديرةٍ بهذا العنوان. وهكذا نرى أن قوة القياس تتَّضِح في كون تأثير ثيمة كوليرفو تأثيرًا أصليًّا، ويمكن رَصْدُه في «فنون آخر القرن التاسع عشر وموسيقاه في فنلندا»، بل أصبح يُشكِّل فعلًا جانبًا منها، بغضِّ النظر عن وجود تلك الثيمة في المادة الأصلية أو عدم وجودها.

وقد وصلنا الآن إلى بيت القصيد في هذه الحُجَّة، فعلى الرغم من أن لونروت بذل قُصارى جهده، فإن ملحمة كاليفالا، كما يقول ماجون «لا تشبه على الإطلاق» (ص١٣)

السِّمات المرتبطة بالملاحم الكلاسيكية، أو حتى القصص البطولية للشعوب الجرمانية الشمالية، إذا كان للمرء أن يتوقَّع أن تظهر في تلك الأعمال ما يشبه «الحُبْكة الموحَّدة إلى حدٍّ ما، أو الحبكة التي تتَّصِل حلقاتها، وأن يكون أبطالها مقاتلين أغنياء أرستوقراطيين، يُنجِزون فِعالًا تنمُّ على شجاعتهم، ويُظهِرون مستوًى رفيعًا من سَعَة الحِيلة والقدرة على المبادرة، وذلك في أحيانٍ كثيرةٍ أيضًا على نطاقٍ واسع» (ص١٣)، وإذن فإن لونروت لم ينجح في وضع ملحمة قياسًا على الملاحم الكلاسيكية/الجرمانية الشمالية، وإن لم يكن لذلك، في نهاية المطاف، أهميةٌ للعالم الخارجي؛ إذ إنه لمَّا كان لونروت قد أراد لعمله أن يُسمَّى «ملحمة»، كان للعالم الخارجي، الذي خضع لونروت لشبكتَيه التوأم، أن يشكره، على الأقل لنحو خمسين سنة، وهي المدة الباقية من عمر الشبكتَين التوأم اللتَين كانتا سائِدتَين عندما بدأ العمل في ملحمة كاليفالا، وأن يتجاهل أنَّ وَصْف كاليفالا بالملحمية «قد أضرَّ إلى حدٍّ ما بالعمل؛ إذ أثار عند القُرَّاء توقُّعاتٍ من المستبعَد تحقيقها» (ماجون، ١٩٦٣م، ص١٣)، وباستثناء أصوات قلَّةٍ من المنشقِّين، يصف ما يلي المراحل التي تحوَّلَتْ بها كاليفالا، في أول ترجمتين إنجليزيتين لها، وخصوصًا الأولى منهما، إلى مثيلٍ واضح للملاحم الكلاسيكية/الجرمانية الشمالية، بل أشد وضوحًا ممَّا حقَّقَه نصُّ لونروت الأصلي يومًا ما، وأنا أزعم أن تحقيق هذا التماثُل يُثبِت الأهمية الغلَّابة لا للنظام النَّوعي السائد في الأدب العالمي، منذ زمن لونروت وحتى بدايات الحداثية فحسب، بل يُثبِت أيضًا الأهمية الغلَّابة للتشكيلات التحليلية، والنُّظُم النصية، والشبكات، وما إلى ذلك، في ذواتها، فليست الكلمات المستخدمة في الإشارة إلى الواقع مهمة. بل إن الواقع نفسه هو الذي يكتسي أقصى أهمية، ما دام يُظهِر، بأوضح صورةٍ ممكنة قوة القياس، في الاتجاهين جميعًا. ولمَّا كان المفهوم السائد لـ «الأدب العالمي» في زمنه يقضي بأن تبدأ جميع الآداب القومية بالملاحم، فقد فعل لونروت ما في وُسْعِه لتحقيق ذلك داخل سياق اللغة الفنلندية والثقافة الفنلندية، بخَلْقِ مثيلٍ مقبول، وعلى العكس من ذلك. فإذا ظُنَّ أن ذلك المثيل ناقص، فإن المفهوم السائد لـ «الأدب العالمي» يمكن أن يزيد أوجه شَبَهِه بما ينقصه، وغنيٌّ عن البيان أن قوة النظام النصي قد استفادت واستعانت في ذلك بالواقع الذي يقول: إن معرفة اللغة الفنلندية كانت — ولا تزال — غير منتشرة خارج فنلندا. وهكذا فإن الترجمة الإنجليزية لملحمة كاليفالا كانت تقوم بوظيفة الأصل قطعًا عند قُرَّائها من الناطقين بالإنجليزية، ومن المُحال في أية لحظة، ومهما اشتطَّ بنا الخيال أن نقول إن اللغة الفنلندية كانت «حاضرةً في الخلفية» بالنسبة لقُرَّاء النص الإنجليزي

لملحمة كاليفالا، مثل حال اللغتين اللاتينية واليونانية، على الأقل حتى عام ١٩٢٠م، بالنسبة لقُرَّاء الإنيادة الإنجليزية، أو الإلياذة الإنجليزية، أو الأوديسية الإنجليزية.

وقبل أن أَشرع في تحليل عملية القياس المذكورة بمزيدٍ من التفصيل، أرى من الإنصاف أن أعترف بوجود صوتين منشقَّين على الأقل، ووجودهما نفسه ذو أهمية قصوى؛ فإنني لا أريد إطلاقًا أن يُفهَم من كلامي أن تأثير الشبكات تأثيرٌ شامل غلَّاب محتوم. إنه تأثيرٌ قوي، ولكن مقاومته ممكنة؛ فهذه الشبكات تتغير فعلًا على مَرِّ الزمن. وهذه الحقيقة أفضل برهانٍ على ذلك، وليست العملية كلها عمليةً آلية، وينبغي ألا يظنَّ أحدٌ أنها كذلك، ولأضرب مثالًا تافهًا من هذا النص نفسه؛ إذ إنني أستخدم في الدلالة على «المثيل» الكلمة الإنجليزية analogue بانتظام، على الرغم من وجود كلمة أخرى في اللغة الإنجليزية بالمعنى نفسه هي analogon وهي أقرب في الشكل والجرس إلى الأصل اليوناني. وعلى الرغم من أنني سأبدو أشد «تبحُّرًا» في العلم إذا استخدمت الأخيرة بدلًا من الأولى، فإنني أستخدم الأولى على وجه الدقة للدلالة على أنني لا أريد أن يُظَنَّ أنني أنتمي لمدرسةٍ معيَّنة لا أكاد أُضمِرُ لها أي تعاطُف.

إن طبعة ١٩١٠م من دائرة المعارف البريطانية ترصُدُ الفرق بين ملحمة كاليفالا والملاحم الكلاسيكية/الجرمانية الشمالية، قائلةً: «بينما تشغل إراقة الدماء موقعًا بارزًا في ملاحم العالم القديمة الأخرى، نجد أن ملحمة كاليفالا تتَّسِم برقَّةٍ حقيقية، وبالطابع الغنائي بل والمنزلي، وتُصوِّر تصويرًا مُطوَّلًا مواقف ذات جمالٍ أخَّاذ وعواطف رومانسية» (المجلد ١٥، ص٦٤٠ ب)، وعلى غِرار ذلك امتدح ماكس مولر ملحمة كاليفالا «لِتَساويها مع الإلياذة في الطول والاكتمال»، ثم استدرك قائلًا — إذ كان صوت انشقاقٍ وحيد: «لا بل إنها لا تقِلُّ جمالًا عنها، إذا نسينا مؤقَّتًا كل ما تعلَّمْنا في صِبانا أن نصِفَه بالجمال، فليس الفنلندي يونانيًّا» (مقتطف في كروفورد، ١٨٨٨م، ص٣٩).

وأما الشخص الذي كان له أكبر تأثيرٍ في «استقبال» ملحمة كاليفالا في إطار القياس فكان أول مترجِمٍ لها إلى اللغة الإنجليزية، جون مارتن كروفورد. ولم يكن يعرف اللغة الفنلندية، بل بنى ترجمته على الترجمة الألمانية التي نشرها أنطون شيفنر عام ١٨٥٢م، ولا تزال حتى اليوم إحدى الترجمتين الألمانيتين اللتَين تستندان فعلًا إلى النص الفنلندي، وقد تعرَّضَتْ هذه الترجمة لإعادة الكتابة والتعديل عدَّة مرات، على أيدي أشخاص ممن زعموا ترجمة ملحمة كاليفالا إلى اللغة الألمانية. وكان من أبرزهم مارتن بوبر، ومِن بالِغ الأهمية أن نذكر هنا، دون لبسٍ أو غموض، أن كروفورد لم يسْعَ عامِدًا إلى إحداث

ما أحدثه من تأثيرٍ في إطار القياس، وعلى الأقل ليس إلى نفس الحد الذي يُميِّز بناء لونروت الواعي لملحمة كاليفالا، ولكن استيعاب كروفورد للشبكتين التوأم السائدتين في عصره كان على وجه الدقة السببَ فيما فعله. وكان يرى أن ما فعله أمرٌ بديهي، ويعتقد أن ما فعله يعود بأكبر فائدةٍ على الأصل الذي يترجمه.

ويقوم كروفورد في مقدمته الطويلة بتهيئة القارئ [لِتَقَبُّل نظرته] إذ يُقرِّر بألفاظٍ لا تحتمل التأويل أن كاليفالا ملحمة، وأنها بذلك «تُمثِّل طابع الملحمة القومية تمثيلًا صادقًا» فهي «لا تقتصر على تمثيل شِعر الأمَّة، بل تُمثِّل الحكمة والخبرات المتراكمة لهذه الأمَّة» (ص٤٣)، وهو ما يتطلَّب إذن تعريف القارئ بالمزيد عن تلك الأمَّة، وليس من قَبيل المصادفة أن يرمي وصف كروفورد للفنلنديين في عصره، فيما يبدو، إلى رسم صورة الحياة في العصور الساذجة «البطولية» لأسلافهم، فيقول للقارئ «إن الوداعة تكسو الجميع» (ص٦) وإنهم ذوو «قلوبٍ هانئة» (ص٦) إلى جانب كونهم «شعبًا يتميز بالنظافة، مُغرَمًا باستعمال حمَّامات البخار» (ص٦)، وأخيرًا يقول: إن الفنلندي (الأصيل) «ليس بخيلًا، ولكن إقامة الصلة معه ليست بالغةَ اليُسر، كما أنه لا يحب الأساليب الجديدة» (ص٦)، وليس من المدهش بالنسبة للباحث كيربي، الذي يشارك كروفورد إيمانه باستراتيجية القياس، أن يشعر أنه مدعُوٌّ أيضًا إلى وصف الفنلنديين بأنهم شعبٌ يتَّسِم بالتقوى، والجد والاجتهاد، والالتزام بالقانون، كما أن الطبقات الراقية تَنعَم بالتعليم العالي» (ص٧).

وجوهر استراتيجية القياس عند كروفورد أن يُقِيم معادلات منتظمة بين ما وجده في كاليفالا وبين نظائره في الأساطير اليونانية والأدب اليوناني الكلاسيكي، وأشملُ مقولةٍ له في هذا الصَّدَد إن «الأرباب الفنلندية، مثل الأرباب القديمة في إيطاليا واليونان، تُقدَّم عمومًا في ثُنائيات، وجميع الأرباب متزوجون على الأرجح» (ص١١). ويقول — بمزيدٍ من التخصيص — إن الرب أوكو الفنلندي «يشبه الرب أطلس في أساطير اليونان» وكذلك «نجد الاسمين «ماإماي (الأرض الأم) و«مان إيمو» (أم الأرض) يُطلَقان على الصورة الفنلندية للربة ديميتر [اليونانية]» (كروفورد، ١٨٨٨م، ص٢٠)، وليس من المدهش إذن أن أرواح الموتى الفنلنديين عليها أن تعبُر «نهر ستيكس الفنلندي» (كروفورد، ١٨٨٨م، ص٢٦) حيث تتولَّى «كبرى بنات توني» (غير المُسمَّاة) الإبحار بالأرواح عبر النهر «مثل خارون، ابن إيروبوس ونوكس، في الأساطير اليونانية» (كروفورد، ١٨٨٨م، ص٢٧). وأما أَخَصُّ إشارة عند كروفورد، وأشد إشاراته إثارةً للخلاف حول المعادلة المفترضة، فتتعلَّق بشيءٍ غامض يُدعَى سامبو، وهو الذي لا يُوصَف بالتفصيل قط،

ولا يرِدُ له تعريفٌ في أي مكانٍ في كاليفالا، وإن كان المعتقَد أنه شيءٌ يشبه العمود الذي يحمل قُبَّة السماء نفسها «مع الفِراء الذهبي لحملة الأرجونوتيكا» (كروفورد، ١٨٨٨م، ص٤١)، ومما له دلالته في هذا الصَّدَد أن طبعة ١٩٧٢م من دائرة المعارف البريطانية لم تَعُدْ تُبالِغ مبالغة كروفورد، وإن كانت لا تزال تسير في الاتجاه نفسه فتخبر القُرَّاء أن «سامبو يمكن اعتباره رمزًا للتقدم المادِّي والرُّوحي للإنسان» (المجلد ١٣، ص١٩١، ب)، ولا يقتصر كروفورد على إقامة التعادُل فيما بين الشخصيات وفيما بين الأشياء. بل إنه يتناول أيضًا نقاطًا خاصَّة بالبناء، فيقول: «وكثيرًا أيضًا ما يُقدَّم إلينا ما لا نتوقَّعه بأسلوب الدراما اليونانية، وذلك من خلال طفلٍ صغير أو رجُلٍ هَرِم» (ص٤٢). وقد استمرَّ الباحثون يشهدون بنجاح استراتيجية كروفورد حتى عام ١٩٥٣م، وهو العام الذي ظهرت فيه موسوعة كاسيل للأدب، وهي التي تقول إن كاليفالا «تتكوَّن من السعي في طلب سامبو على غِرار ملحمة الأوديسية؛ أي الطاحونة السحرية، والحرب التي تشبه الحرب التي تُصوِّرُها الإلياذة، بين كاليفالا (فنلندا) وبوهيولا (لابلاند، وتعني حرفيًّا أرض الشمال)» (ص٣١٧ أ).

وما دامت كاليفالا ملحمة، فلا بد أن يكون لها مُعادِلٌ هوميروسي، ويسعد كيربي أن يُؤدِّيَ المطلوب بالعبارة التالية: «سوى يتَّضِح أن لونروت قد ألَّف كاليفالا من المواويل الغربية (البالادات) القديمة، وهو ما يشبه إلى حدٍّ كبير ما يُقال من أن أشعار هوميروس، أو على الأقل الإلياذة والأوديسية قد أُلِّفَتَا في نسيجٍ واحد بناءً على أمر بيزايستراتوس» (ص٨)، ويصف كروفورد «الباحث» لونروت بالمزيد من التفاصيل، ولا عجب في أن هذه التفاصيل تلائم الدور المَنُوط به، فيقول إنه كان «يجلس بجوار المدفأة مع كبار السن، ويضرب المجداف في الماء في القوارب التي يركبها مع صيَّادي الأسماك في البُحَيرات، ويسير مع الرعاة خلف قُطعانهم» (ص٣٦) فكاد يكون والدًا لأبناء شعبه، وإن كان قَطعًا باحثًا «أَشربَ حُبَّه قلوبَ البسطاء حتى أعانوه طائعين في جمع هذه الأناشيد» (كروفورد، ١٨٨٨م، ص٣٦–٣٧)، ولو كنا نعرف من مصادر أخرى أن لونروت كان يحرص على تقديم ما يكفي من الخمور لـ «البسطاء» لحثِّ ذاكرتهم، ولا عجب أيضًا أن الملحمة القومية قد أحالت مَن وضَعَها إلى شخصيةٍ قومية، وقَطعًا داخل فنلندا، والموسوعة الأدبية الفنلندية إيسو تيتو ساناكيريا تصف لونروت في طبعتها عام ١٩٣٥م على النحو التالي: «من الناحية الإنسانية يُعتبَر لونروت رمزًا للفنلندي الحق، وحتى لو حاولنا فلن نجد فيه أية خصالٍ بغيضة؛ إذ كان يتميز بالخصائص التالية: الجهد الذي

لا يكِلُّ ولا يمَلُّ، والقدرة على التركيز، والحَزْم الهادئ، وروح الفُكاهة الحنون في جميع الظروف، والتعقُّل والتسامُح، وانعدام الادِّعاء تمامًا، والتواضع المسيحي الحق» (مترجِمةٌ في ماجون، ١٩٦٣م، ص٣٤٨).

وأمَّا على مستوى الترجمة الفعلية، فكون كاليفالا ملحمةً قَطعًا، ولها بحرها الشعري الخاص، له عواقبه، فإن كروفورد (١٨٨٨م) يرسم مرةً أخرى صورة الفنلنديين في عصره (وإن لم يعرفهم خير المعرفة) بحيث يظهرون في الملحمة وقد اكتنفهم ضباب الزمان، وهي صورةٌ مثالية؛ إذ يقول: «إن الكلام الطبيعي لهذا الشعب هو الشِّعر؛ فالشُّبَّان والعَذارى، وكبار السن والسيدات، يستخدمون النظم دون وعيٍ في تبادُل أفكارهم، وطبيعة لغتهم تساعدهم على هذا، خصوصًا لأن ألفاظهم تُوحي بشدَّة ببحر التروكي [المتقارب العربي]» (ص٤٥)، وغنيٌّ عن البيان أنه لا بد من محاكاة هذا البحر في الترجمة؛ لأنه عنصرٌ من عناصر التراث الملحمي المقدس، حتى ولو أدَّت هذه المحاكاة إلى بروز بعض المشكلات العملية، ولْننظر إلى تقدير كيربي للموقف الذي يتَّسِم بواقعيةٍ أكبر؛ إذ يقول: «إن المقطع الأول من كل كلمة مَنبُور، وهو ما يجعل من العسير إخضاع كلمات مثل كاليفالا للبحر الشِّعري، لكنني حاولتُ أن أبذل قُصارى جهدي» (ص٨)، حتى وإن لم تكن المشكلة مقصورةً على كاليفالا وحدها. والواقع أن كيربي (١٩٠٧م) واجهَ «صعوبةً رئيسية وهي إدراج الأسماء الفنلندية في بحرٍ شعريٍّ إنجليزي بسيط من أجل الإبقاء على صحة نُطقِها» (ص٩). ومع ذلك فهو يُصِرُّ على أن نجاحه فاقَ نجاح «لونجفلو» الذي تُعتبر قصيدته «أنشودة هياواثا» مجرَّد محاكاة ضعيفة لكاليفالا (كيربي، ١٩٠٧م، ص٨).

ولم يختلف الحال إلا بعد تعديل النظام النصي، بعد الحرب العالمية الأولى، عندما دعا ماجون (١٩٦٣م) إلى عدم محاكاة البحر الشعري للأصل، قائلًا: إن هذه «الرتابة الإيقاعية يُؤسَف لها، وطابع هذا البحر يُمثِّل قيودًا نأسف لها أسفًا أكبر؛ إذ لا تكاد تسمح للمترجم بأي قدرٍ من الحرية في الترجمة اللازمة أو الكاملة للكثير من الأشعار في النص الأصلي» (ص١٦)، وبوزلي (١٩٨٩م) أيضًا لا يلتزم بالبحر الشعري الأصلي، مستندًا إلى التاريخ (وهو ما يُعتبَر إعلاءً لسلطة نظام نصيٍّ على سلطة نظام آخر) في عمله، قائلًا: «إن الترجمة الحالية تختلف عن منهج كثيرٍ من مترجمي الملحمة إلى لغاتٍ كثيرة في استخدام بحرٍ شعريٍّ آخر بدلًا من البحر الأصلي؛ فلقد كان هذا — على أية حال — المنهجَ المُعتاد في الإنجليزية منذ ترجمة جافن دجلاس للإنيادة» (بوزلي، ١٩٨٩م، ص٤٦)، ووَفْقًا لذلك يتَّبِع بوزلي البحر الشعري الخاص به، «مثل أي بحر ينشأ وَفقًا لمقتضيات

الترجمة، ولا يختلف ذلك عن النَّظْم المرسَل نفسه الذي اخترعه سَرِي لترجمة شعر فيرجيل» (بوزلي، ١٩٨٩م، ص١)، وفرايبرج (١٩٨٨م) يقلُّ تجديده عن بوزلي، «وإن لم يتردد ... في اللجوء إلى التغييرات العارضة في النَّسَق النَّظْمي، حتى يتجنَّبَ أحيانًا الرتابة القاتلة في ترجمة كروفورد أو كيربي» (سكولفيلد، ١٩٨٨م، ص٣٣).

ويتبقَّى في النهاية أن ننظر في بعض الأمثلة المأخوذة من الترجمات نفسها. وقد اقتصرتُ في هذه على مختاراتٍ من النشيد ١٣، الذي وضعَتْ له الترجمات المختلفة عناوين بالغةَ التفاوت. ففي ترجمة كروفورد يُسمَّى هذا النشيد «خطبُ وُدِّ ليمنكاينين للمرة الثانية»، وذلك تمشِّيًا مع المفردات الراقية التي يستخدمها في العمل كله، لزيادة دعم التماثُل مع الملحمة، فإن لم يتحقَّق التماثُل مع هوميروس، تحقَّقَ مع الترجمات الفكتورية له، ويسميه كيربي «أُيَّل هيسى»، مُراهنًا على أن اسم الشخص الغريب سوف يُحدِث تأثيرًا مشابهًا لتأثير الملحمة، وماجون يسميه «القصيدة ١٣» بأسلوبٍ مبتذَلٍ إلى حدٍّ ما، وبوزلي يسميه «أُيَّل الشيطان»، وفرايبرج يسميه «طِراد الأُيَّل»، تمشِّيًا مع استراتيجيته الخاصة، وهي التي يُميِّزها بالتضادِّ مع أسلافه الأقدمين قائلًا: «إن الترجمات الإنجليزية السابقة قد أخفَتْ كثيرًا من مواطن سحر القصيدة، بما في ذلك مفاتنها البسيطة والفكرية؛ إذ لم يكن المترجمون يشعرون دائمًا بالأُلفة والارتياح إلى النص. وربما كانوا يتعاملون معه بجِدٍّ يكاد يزيد عما فيه من جِد» (سكولفيلد، ١٩٨٨م، ص٣٨)، وأرجو أن أكون قد أوضحتُ أن الأقرب إلى الحق أن نقول إن بعض المترجمين مثل كروفورد، ومثل كيربي — بدرجةٍ أقل — لم يكن أمامهم سوى أن يأخذوا القصيدة مأخذ الجِدِّ التام بمجرَّد مرورهم خلال الشبكة النصية الخاصة بعصرهم، فليس من المفترَض أن تكون الملحمة فَكِهة، ولا أن تكون بسيطةً قَطعًا. وإذا كان من شأن هاتين الخصيصتين أن تَبرُزا لسوء الحظ في أصلٍ تُطلَق عليه صفة الملحمة، مهما يكن الأمر، فلن تستطيعا قَطعًا النفاذ إلى الترجمات، لكنه ما إن يتغير النظام النصي حتى يُصبِحَ في إمكان بوزلي أن يكتب في تصديره: «إنَّ في كاليفالا عناصر من الموضوع وجَوًّا عامًّا لا وجود له في الملحمة والرومانسات التي عَهِدتُها في التراث الأوروبي منذ هوميروس وحتى القرن الثامن عشر» (ص٧).

وسوف يزداد وضوح الاستراتيجيات المختلفة المُتَّبَعة في هذه الترجمات عند مقارنة أحد هذه العناصر — ولتكن بعض سطورٍ «بسيطة» في الترجمات المختلفة — كما سيزداد وضوح مدى إملاء النُّظُم النصية لهذه الاستراتيجيات. ففي النشيد ١٣ كله نرى البطل،

واسمه ليمنكاينين، والذي يقول كروفورد إنه «هَرِمٌ» (١٨٨٨م، ص١٧٥) وهو يُطارِد أُيَّلًا حتى يُقدِّمَه مَهْرًا إلى امرأةٍ يصفها كروفورد بأنها «مضيفة بوهيولا» (ص١٧٥) في مقابل الحصول على إحدى «عذاراها الفاتنات» (ص١٧٥) في ترجمة كروفورد، وأمَّا في ترجمة كيربي فهنَّ يُصبِحنَ «بناتها البديعة» (ص١٣٠)، و«العذارى» (ص٧٦) في ترجمة ماجون، و«الفتيات» (ص١٤٧) في ترجمة بوزلي، و«البنات» (ص١١٦) في ترجمة فرايبرج، وعلى غِرار ذلك نجد أن ليمنكاينين يُوصَف بأنه «نشيط» عند كيربي، و«مُتهوِّر» عند ماجون، و«فاسق» عند بوزلي، و«متمرِّد» عند فرايبرج، وذلك، لا شك؛ لأن معنى الكلمة في الأصل الفنلندي ليس واضحًا كل الوضوح، وكلمة «المضيفة» في ترجمة كروفورد تُصبِح عند كيربي «عجوز بوهيولا»، وعند ماجون «سيدة المزرعة الشمالية»، وعند بوزلي «حَيْزَبُون الأرض الشمالية»، وعند فرايبرج «سيدة بوهيولا».

وما دام ليمنكانيين سوف يُطارِد أُيَّلًا فمِن المنطقي أن يحتاج إلى ارتداء أحذية تصلُح للسير فوق الثلج، وليست هذه من المُعدَّات البطولية إذا شاء المرء أن يقارنها مثلًا بدرع أخيليس في الإلياذة. ومع ذلك فإن كروفورد يبذل قُصارى جهده في وصف إعداد هذا الحذاء قائلًا: «ثم قام بإحكام ربط أربطة الحذاء/والخشب فيه أملس مثل جلد الأفعى/وحلقاته في طراوة فِراء الثعلب» (ص١٧٩)، ويُغيِّر كيربي «الأفعى» إلى «قضاعة» قائلًا: «وهو يُبطِّن الهيكلين بجلد القُضاعة/والحلقات بفِراء الثعلب الأحمر» (ص١٣١)، وكِلا الوصفين يُؤكِّد فن الصنعة الذي يُبديه «ليليكي»، صانع أحذية السير على الثلج، الذي يُصبِح بهذا مُعادِلًا في القطب الشمالي لشخصية هيفيستوس [رب النار والحِدادة في الأساطير اليونانية]. إن أخذنا ورقةً من كتاب كروفورد. ولكن الأصل لا يأبه لفنِّ الصنعة نفسه، ولكن للأجر الذي سوف يتقاضاه الصانع، في مقابل جهده، وتلك حقيقةٌ أخرى من حقائق الواقع الدُّنْيَوي التي يصعُب إدماجها في الملحمة، وينتفع ماجون بالترخيص الذي يُتيحه نظامٌ نصيٌّ مختلف فيقول في ترجمته: «تكلَّفَتْ قناة العمود جِلد قُضاعة/وتكلَّف القرص فِراء ثعلبٍ أحمر» (ص٧٧). ويقول بوزلي: «تكلَّف العمود قُضاعة/وقرص الثلج ثعلبًا بُنِّيَّ اللون» (ص١٤٩). ويقول فرايبرج: «قَدَّمَ جِلد قُضاعة ثمنًا للعمود/وثعلبًا أحمر ثمنًا للقرص» (ص١١٦).

وتُؤكِّد ألفاظ كروفورد الرفيعة وجودها حتى في الأوصاف البسيطة، فهو يقول مثلًا إنه لا يرى «قطيعًا من غزلان الغابة» (ص١٧٨). ويقول كيربي وفرايبرج إنه لا يرى «حيوانًا واحدًا يجري على أربع» (ص١٣٢ / ١١٧)، ولا يرى، عند ماجون، «أيَّ كائنٍ

يجري على أربعة قوائم» (ص٧٧)، وبوزلي لا يرى «[شيئًا] يجري على أربعة حوافر» (ص١٤٧).

وعلى غِرار ذلك. فعندما يُحذِّر ليليكي البطلَ ليمنكاينين أنَّ فُرَصَ نجاحه ضئيلة، يكتب كروفورد نصًّا زاخرًا بالمصير الملحمي، مع إلماحٍ إلى الغريب والعجيب قائلًا: «لن تجنيَ إلا الألم والعذاب/في مستنقعات وغابات هيسي» (ص١٧٧). ويقول كيربي: «لن يُكافَأ جهدك إلا/ بقطعةٍ من الخشب العفِن» (ص١٣١)؛ وهو تعبيرٌ أبسط إلى حدٍّ كبير ولكنه لا يُوحي قَطعًا بالمصير المُدْلَهِمِّ مثل ترجمة كروفورد، ونصُّ ماجون يواصل اقترابه من نص كيربي؛ إذ يقول: «سوف تحصل على قطعةٍ من الخشب العفِن/مع قدرٍ كبير من التعاسة» (ص٧٦)، ويستمرُّ اقتراب بوزلي من كليهما إذ يقول: «ستحصل على نفايةٍ من الخشب العفِن/مع قدرٍ هائل من الأحزان» (ص١٤٨). وأما فرايبرج فيأتي بصياغته الخاصة قائلًا: «لن تجنيَ شيئًا في مقابل جهدك إلا قطعة خشبٍ فاسدة مُجوَّفة» (ص١١٦). ثم يُضيف هامشًا يقول فيه: «إنَّ صانِع الزَّحَّافات يُقدِّم تحذيرًا مُنصِفًا، فهو يعرف الحِيَل التي تستطيعها الشياطين؛ إذ تستطيع أن تخلُقَ الوهم في ذهن الصيَّاد بأنه يشاهد أُيَّلًا؛ ومن ثَمَّ يطارده ويقتله، ولكنه يكتشف وجود جذع شجرةٍ متعفِّن في مكان جسد الأُيَّل» (ص١١٦). وهذا الهامش يزيد من إيضاح حبكة القصة للقارئ الذي لا يعرف شيئًا عن الشياطين الفنلندية في العصر البطولي والحِيَل التي تستطيع اللجوء إليها.

وفي أواخر النشيد ١٣ ينجح ليمنكاينين في اقتناص حيوانٍ يسمِّيه كروفورد «أُيَّلًا أمريكيًّا بَرِّيًّا ضخمًا» (ص١٨٢). ويقول كيربي وماجون إنه «أُيَّلُ الرَّنَّة» (ص١٣٥ / ٧٩). ويقول بوزلي وفرايبرج إنه «أُيَّلٌ» وحسب (ص١٥٣ / ١١٩)، وترجمة كروفورد تنفرد بقولها إنه «تكلَّمَ مرة أخرى بنبراتٍ شعرية [مع الأُيَّل الأمريكي]» (ص١٨٢). وأما الترجمات الأخرى فتقول إنه تكلَّمَ وحسب مع الحيوان، دون تدخُّلٍ من جانب الكاتب، وبعد فوز ليمنكاينين بقَنْص الحيوان؛ ومن ثَمَّ بالمهر المطلوب، يبدأ التفكير فيما عساه أن يحدُث حين يُقدِّم المهر إلى العجوز، فيجعله كروفورد يقول: «أَوَدُّ أن أَلبَثَ قليلًا/أودُّ أن أستريح لحظةً/في كوخ فتاتي/مع عذرائي الشابة الجميلة» (ص١٨٢)، وأما كيربي فيرفع من مستوى المفردات الملحمية، أو بالأحرى يجعلها ذات جرسٍ يُذكِّرنا بترجمات الإلياذة والأوديسية والإنيادة في العصر الفكتوري؛ فالسطران الأوَّلان عنده يقولان: «ألا ليتني أستطيع التمهُّل قليلًا/والنوم بُرْهةً كي أستريح» (ص١٣٥)، وفي السطر الأخير

عنده يُقدِّم عنصرًا لا يوجد في ترجمة كروفورد قائلًا: «وهنا بجانب عذراء شابة/مع حمامةٍ تفتَّحَتْ أزهار جمالها» (ص١٣٥). والحمامة تُمثِّل بوضوحٍ كيف حوَّلَ كيربي صورة طائرٍ متواضع إلى طائرٍ يليق بالملحمة، وهي تصبح في ترجمة ماجون «فرخًا ينمو» (ص٧٩) وَفْقًا لاستراتيجيته التي يُعلِنُها والتي تقول: «إن استخدام لغةٍ بسيطة مباشرة رصينة أمرٌ لا بأس به فيما يبدو، بحيث تقتصر على الحد الأدنى من الكلمات المُتَقَعِّرة أو اللغة الرفيعة، من دون استخدام اللغة الدارجة، وإن كان المصطلح اللغوي العاميُّ يبدو مناسبًا في الكثير من الحوارات» (ص١٦). وإذا كان يقصد بـ «الكلمات المُتَقَعِّرة» و«اللغة الرفيعة» الهجوم على سَلَفَيْ ماجون المذكورَين، فإن الإشارة إلى اللغة «الدارجة» قد تكون موجَّهةً ضد المترجمَيْن اللذَين جاءا بعده، وإن كان من الأرجح أن يقبل السطرين الأوَّلين عند بوزلي، وهما: «هذا هو المكان الذي يناسبني/إنه المكان الذي يليق بي أن أرقد فيه» (ص١٥٣)، ويحاول فرايبرج أن يلتزم باستعمال اللغة المباشرة، ولكن مع إضفاء رنَّةٍ صوتية أو جرسٍ يرمي إلى الإيحاء بجرس ألفاظ الأصل، أو على الأقل بتأثير هذا الجرس: «هذا فراشُ ليِّنٌ هنا يناسبني/وما أشد نعومة هذه الحَشِيَّة الصالحة للرُّقاد» (ص١١٩). وأما «الفرخ» الذي ذكره فرايبرج فهو هنا «بُرْعُمٌ بدأ يتفتَّح» (ص١١٩)، في حين يأتي بوزلي بتعبيرٍ ربما كان ركيكًا إلى حدٍّ ما، وهو «إلى جوار عذراء شابة/مع دجاجةٍ في طَور النمُوِّ» (ص١٥٣).

والواضح إلى حدٍّ ما أن كروفورد يسير بانتظامٍ في «درب الشُّموخ»، في مقدمته وفي ترجمته، ويتبعه كيربي إلى حدٍّ بعيدٍ نسبيًّا في ذلك، وإن كان يقول أيضًا إن كاليفالا تتضمَّن فقرات وحكايات جميلة كثيرة، وليست أقل مستوًى من مثيلاتها في أدب المواويل الغربية في البلدان التي تحظى بشهرةٍ أكبر من فنلندا»، (ص١٤)، وهو ما يُوحي بأن كاليفالا، التي تُعتبر بوضوحٍ ملحمة، تُعتبر أيضًا — وعلى الأقل إلى حدٍّ ما — ملحمةً تختلف بعض الاختلاف عن نموذج الملاحم الكلاسيكية/الجرمانية الشمالية؛ ومن ثَمَّ فإنه لن يستخدم دائمًا «اللغة الرفيعة» التي تُعتبر الطابع المميَّز لكروفورد، ولكنه سوف يستخدمها كلما حانت له الفرصة. والواضح أننا سنجد صعوبةً في العثور على «اللغة الرفيعة» والكلمات التي يسهُل اعتبارها «مُتَقَعِّرة» في ترجمات ماجون وبوزلي وفرايبرج.

وقد سبق لي أن أوضحتُ أن المترجمين لم يكن لديهم خيارٌ يُذكَرُ في هذا الأمر، وأنهم كان عليهم أن يلتزموا بالنظام النصي السائد في زمنهم إن كانوا يرغبون في أن يقرأهم الناس ويسمعوهم (وقد التزموا فعلًا بذلك النظام)، وليس من العسير مثلًا أن

نتصوَّر إحجام الناشرين عن نشر ترجمة بوزلي أو حتى ترجمة ماجون في عام ١٨٨٨م؛ فالذي كتباه وكتبه فرايبرج لم يكن — في إطار الناشرين الذين نتخيَّلهم — يُعتبَر مؤهَّلًا وحسب للوصف بأنه «ملحمة» إذن، فإن العبرة في هذه الترجمات وكثيرٍ من غيرها ليست بالمعرفة في المقام الأول، ولا حتى بإجادة معرفة اللغات، بل بالخضوع للشبكات النصية والفكرية.

الفصل السادس

ما زلنا أسرى في التِّيه: مزيدٌ من التأمُّلات في الترجمة والمسرح

سوزان باسنيت

نشرتُ في عام ١٩٨٥م مقالةً عنوانها «دروبٌ في التِّيه»، وعنوانها الفرعي «استراتيجيات ومناهج لترجمة النصوص المسرحية». وكانت تلك المقالة تُمثِّل محطَّةً من محطَّات الطريق، أثناء رحلةٍ طويلة متعرِّجة المسار، بدأتْ في منتصف السبعينيات ولا تزال مستمرَّةً وقد وصلنا إلى آخر القرن العشرين، وعلى مَرِّ السنين نَقَّحْتُ نظراتي عدَّة مرات، على الرغم من أنني لا أزال أرى أن صورة التِّيه صورةٌ مناسبة لهذا المجال من مجالات البحث في دراسات الترجمة، الذي يُمثِّل إشكاليةً كبرى ويتعرَّض للتجاهل الشديد، وما كُتِبَ عن مشاكل ترجمة النصوص المسرحية يقلُّ عما كُتِبَ عن ترجمة أي نمطٍ نصيٍّ آخر.

ومن المقبول بصفةٍ عامَّة أن عدم وجود نظريات في هذا المجال مرتبطٌ بطبيعة «نص التمثيل» نفسه، الذي يتَّسِم بعلاقةٍ جدَليَّة مع أداء هذا النص نفسه على المسرح، وتوجد بحوثٌ كثيرة تسعى إلى فحص العلاقة بين النص المسرحي المكتوب وبين أدائه، وإن كان جانبٌ كبيرٌ منها وصفيًّا أو حَدْسيًّا، وصعوبات «التِّيه» الخاصة بوصف ما يحدث عند نقل النص التمثيلي من لغةٍ إلى أخرى وأدائه بهذه اللغة الأخرى، وتحليل ذلك، تُوسِّع من نطاق إشكاليات العلاقة بين المسرحية وبين أدائها وتَزيد مشكلاتها تعقيدًا. وسوف تستكشف هذه المقالة بعض تلك التعقيدات.

النص الباطن/النص الحركي/النص الداخلي

يقول إجيل تورنكويست في كتابه ترجمة الدراما (١٩٩١م) إن أصحاب نظريات الترجمة قد تجاهلوا تجاهلًا شِبه تامٍّ مشكلة التساؤل عما إذا كان النص التمثيلي الباطن الذي

يمكن استنباطه من النص المصدر يمكن استنباطه أيضًا من النصوص المستهدَفة. ومن المفارَقات أن ذلك التساؤل كان نقطة انطلاقي أنا أيضًا في مقالٍ مبكِّرٍ حاول جاهدًا مناقشة فكرة النص الباطن عند ستانسلافسكي من حيث ترجمة هذا النص (باسنيت، ١٩٧٨م). وكانت الإجابة، بطبيعة الحال. إن ذلك مُحال؛ فإذا كان ما يُسمَّى بالنص الباطن موجودًا على الإطلاق، فلا بد أنَّ فَكَّ شفراته سيتفاوت بتفاوُت مَن يُؤَدُّون هذا النص على خشبة المسرح، فمِن المقطوع به عدم وجود قراءة واحدة ثابتة مرجعية لأي نص، على الرغم من أن بعض المؤلفين يرَون ضرورة وجودها. وكان تشيخوف مثلًا يتمنَّي منع ترجمة مسرحياته وأدائها خارج روسيا؛ لأن الجماهير الأجنبية لن تتمكَّن من فهم الشفرات الروسية الخاصة الكامنة في كتابته. ولو كانت أمنيته قد تحقَّقَتْ لَحُرِمْنا من التقاليد التشيخوفية ذات الطابع الإنجليزي القُحِّ التي وصلتنا من منظور النظام الطبَقي الإنجليزي، وعلى غِرار ذلك كان بيراندللو يُهاجِم ما كان يعتبره خيانةً لمسرحياته، لا من المترجمين فقط، بل أساسًا من جانب الممثِّلين؛ إذ يقول:

> ما أكثرَ ما يمتنع مؤلِّفٌ مسرحيٌّ مسكينٌ عن الصُّراخ «لا، ليس هكذا!» أثناء حضوره التجارِب المسرحية، ويتلوَّى في ألمٍ واحتقارٍ وغضبٍ وعذابٍ لأن ترجمة كلماته إلى أداءٍ مادِّيٍّ على خشبة المسرح (على أيدي غيره بالضرورة) لا تتَّفِق مع المَثَل الأعلى لتصوُّرِه وتنفيذ هذا التصوُّر، وهو الذي بدأ عنده وينتمي إليه وحده.
>
> (بيرانديللو، ١٩٠٨م)

كان بيرانديللو يرى أن النص التمثيلي ينتمي أساسًا إلى المؤلف، وهكذا كان الأداء يُعتبَر هجومًا على مقاصد المؤلف، ما دام لا يزيد عن كونه نسخةً وحسب. والواضح أن هذا موقفٌ متطرِّف، ولكنه يُثير القضية الرئيسية الخاصة بالعلاقة بين النص التمثيلي المكتوب وبين أية ترجمةٍ لاحقة له، سواء كانت ترجمةً لغوية أو سيميوطيقية أي ترجمة إلى أداء على خشبة المسرح، وتُلاحِقُ هذه القضيةُ مُحلِّلي المسرح والباحثين في سيميوطيقيَّته مِثلَما تُلاحق باحثي الترجمة والمترجمين. وربما لم نشارك بيرانديللو نظرته القديمة التي تقول إن المؤلف صاحب النص وحده. ولكننا نفتقر إلى نظريةٍ صلبة عن النص التمثيلي من شأنها تمكيننا من النظر إلى العلاقة بين المسرحية والأداء من زوايا جديدة، وتقديم موقفٍ مُعارِض لفكرته عن الخيانة.

إن قدرًا كبيرًا مما يُكتَب عن الترجمة يُشير إلى الخسارة؛ إذ يُقال لنا إن بعض الأشياء تضيع في الترجمة، وإن الترجمة تشغل المرتبة الثانية في الأفضلية، وإنها نسخةٌ شاحبة للأصل. ويشغل الحديث عن الخسارة جانبًا كبيرًا من المناقشات حول ترجمة الشعر والنثر. ولكن العجيب أن فكرة الخسارة تنقلب إلى نقيضها — عادةً — في المسرح؛ إذ حلَّتْ محلَّها الفكرة التي تقول إن النص التمثيلي يظلُّ ناقصًا في ذاته حتى يتجسَّد في الأداء على خشبة المسرح؛ أي إن المسرحية شيءٌ يعجز عن تحقيق الاكتمال حتى يكتسب صورةً مادِّية.

وتَسُوق آن أوبرسفلد الحُجَّة على أن النص التمثيلي نصٌّ مُثَقَّبٌ؛ أي إنه مليءٌ بالفجوات التي لا يمكن سدُّها إلا مادِّيًّا (أوبرسفلد، ١٩٧٨م)، ويرى آخرون النص التمثيلي في صورة شبكة من العلامات الكامنة، والتي تنتظر إخراجها في الأداء، أو حتى في صورة مشروعٍ للأداء المسرحي يومًا ما، والفكرة التي تشترك فيها جميع هذه النظريات تقول إن المسرحية ليست نصًّا كاملًا في ذاته، ويتطلَّب بُعْدًا مادِّيًّا لتحقيق إمكانياته الكاملة. وقد شُغِلَ أحد مناهج البحث في سيميوطيقا المسرح بالعلاقة بين النص المكتوب وتجسيده المنتظَر على خشبة المسرح، كما وَضَعَتْ نظرياتُ التمثيل — من ستانسلافسكي إلى بريخت — فكرةَ وجود نصٍّ حركي مشفَّر في النص المكتوب، ويمكن للممثِّل أن يفك شفرته على خشبة المسرح.

وإذا كان بالمسرحية نصٌّ حركي يقرؤه الممثِّلون والمُخرِجون حَدْسًا أثناء إعدادهم لتقديم المسرحية في المسرح، فعلينا أن نسأل إن كان هذا النص ثابتًا أم متغيِّرًا؟ الترجمة تقول إنه لا بد أن يكون متغيِّرًا إلى أقصى حد. وإذا كانت لدينا خمس نُسَخٍ مختلفة من النص التمثيلي نفسه؛ فالمفترض أن يكون لدينا خمسة نصوصٍ حركيةٍ مختلفة، فكيف يتسنَّى لنا التيقُّن من أن النص الداخلي الذي يفك شفرته الممثِّلون في الثقافة المصدر سوف يتَّفِق مع النص الذي سوف تُفَكُّ شفرتُه في الثقافة المستهدفة؟ الواقع أن المذاهب المسرحية متفاوتة، والأعراف المسرحية تتفاوت تفاوُتًا شديدًا بين الثقافات المختلفة، وقراءة ستانسلافسكي لمسرحية «عطيل» — على سبيل المثال — التي تقول إن دزدمونة كانت تستحق صفعةً من زوجها بسبب تدخُّلِها فيما لا يعنيها، تُعتبر اليوم انحيازًا غير مقبول ضد المرأة.

وخلال رحلتي في التِّيه المذكور، قلت إننا إذا قبِلنا فكرة وجود نصٍّ حركى داخل نص مكتوب، ويتطلَّب أن يكتشفه الممثِّلون، فسوف نُواجَه بمشكلة عبثية للمترجمين

(باسنيت، ١٩٩١م)؛ ذلك أن المترجم يُطلَب منه فعليًّا أن يفعل المستحيل. وإذا كان النص المكتوب لا يزيد عن كونه مشروع مسرحية؛ أي وحدة في مجمع من نُظُم العلامات التي تضمُّ علامات غير لغوية وعلامات حركية، وإذا كان يشتمل على شفرةٍ حركية سرية من نوعٍ ما تتطلَّب تحقيقها في الأداء المسرحي، فكيف نتوقَّع من المترجم ألا يقتصر على فك شفرة هذه العلامات السرية في اللغة المصدر بل أن يُعيد تشفيرها في اللغة المستهدَفة أيضًا؟ إن مثل هذا التوقُّع غير معقول؛ إذ إن إنجاز ذلك يقتضي أن يُحيط المترجم بمعرفة اللغتين ونُظُمِهما المسرحية إحاطةً وثيقة، وأن يتمتَّع أيضًا بالخبرة في قراءة الحركة المسرحية وفي التمثيل أو الإخراج وَفْقَ هذين النظامين.

التطويع الثقافي للنص التمثيلي

يقول مارفن كارلسون إن لهذه المشكلة تاريخًا طويلًا، ويُرجِع جذورها إلى أواخر القرن الثامن عشر، عندما كان الأداء يُعتبَر فعليًّا مجرَّد إيضاح، وهو يستشهد بالملاحظة الشهيرة التي أدلى بها تشارلز لام الذي يقول: «ما أشد ما تحوَّلَتْ هاملت إلى شيءٍ آخر عند تمثيلها على المسرح» (كارلسون، ١٩٨٥م). وهذا التحوُّل إلى شيءٍ آخر هو على وجه الدقة ما يعترض عليه فيرانديللو، حتى مع إدراكه استحالة تقييد أي نصٍّ بقراءة مفردة. وكم أصبحت النسخة الفرنسية التي أعدَّها دوسيز لمسرحية هاملت شيئًا آخر عند تقديمها على المسرح عام ١٧٧٠م! وقد أرسل دوسيز إلى جاريك خطابًا في العام نفسه يقول فيه إنه لم يستطع الإبقاء على شخصية الشبح؛ إذ يعافُها الذوق السليم، (كما حذف مشاهد الممثِّلين، والمبارزة بين هاملت ولايرتيز، ونحو خمس عشرة شخصية أخرى) قائلًا:

> وهكذا اضطُرِرتُ على نحوٍ ما إلى خَلْقِ مسرحيةٍ جديدة، حاولتُ وحسب إضفاءَ الإثارة على الملكة القاتلة، وقبل كل شيءٍ تصوير هاملت الطاهر المكتئب باعتباره نموذجًا لحنان البُنُوَّة.
>
> (هايلين، ١٩٩٣م)

وخطاب دوسيز يُثير قضيةً أساسية أخرى تُؤثِّر في ترجمة النصوص المسرحية؛ ألا وهي توقُّعات الجمهور المستهدَف والقيود التي يفرضها النظام المسرحي المستهدَف. ويقول رومي هايلين بوجود سُلَّمٍ متدرِّجٍ للمُثاقَفة في الترجمة، لا نجد في طرفه الأقصى

أية محاولة للتطويع الثقافي للنص المصدر. وقد يُؤدِّي ذلك إلى أن يبدو النص [المترجَم] «غريبًا» أو «عجيبًا»، ونجد في وسطه مرحلة تفاوُضٍ وحل وسط، وأخيرًا نصل إلى القطب المضاد تمامًا وهو قطب المُثاقَفة الكاملة، ولكن سيركو ألتونين يقول: إن التطويع الثقافي محتومٌ في ترجمة النص التمثيلي، خصوصًا إذا كان ذلك النص المكتوب يُعتبَر عنصرًا واحدًا من «العملية» الكلية التي تُشكِّل المسرح. ففي هذه الحالة يصبح من المُحال تجنُّب درجةٍ ما من درجات التطويع الثقافي، وربما تكون هذه أكثر بروزًا هنا من بروزها في ترجمات أنماط النصوص الأخرى (ألتونين، ١٩٩٦م)، وقيام دوسيز بإعادة كتابة هاملت وَفْقًا للذائقة الفرنسية نموذجٌ كلاسيكي للمُثاقَفة، ما دامت معايير الذائقة قد حالت دون الترجمة الكاملة لمسرحية شيكسبير، وعلى أية حالٍ فإن معايير الذائقة الإنجليزية في القرن الثامن عشر لم تكن تحكم بأن شيكسبير مقبولٌ هي الأخرى. وهكذا فإننا نجد في العروض المسرحية المحلية لبعض مسرحياته وفي ترجماتها نماذج صارخةً للحذف والإضافة والتنقيح من أجل تلبية طلبات الجمهور المستهدَف.

لا تجري الترجمة قطُّ في فراغ، بل تجري دائمًا في سياقٍ متصل، والسياق الذي تجري فيه الترجمة يُؤثِّر بالضرورة في أسلوب الترجمة، ومثلما تنهض معايير الثقافة المصدر وقيودها بدورها في خلق النص المصدر، تنهض معايير الثقافة المستهدَفة وأعرافها بدورها المحتوم في وضع الترجمة، و«نجلزة» تشيخوف، المُشار إليها آنِفًا، مثالٌ يُثبِت ما أقول، وإن كانت بعض الترجمات تُبالغ إلى الحد الذي تُنكِر فيه الأصول الثقافية لتشيخوف وتمنحه الجنسية الإنجليزية الفخرية.

وعلى سبيل المثال أعلنَ مايكل فرين، أثناء مناظرةٍ حول الترجمة للمسرح في دار مسرح ليتلتون في أكتوبر ١٩٨٩م أن تشيخوف عالميٌّ قائلًا:

> الجميل في تشيخوف أنك لا تحتاج إلى معرفة اللغة الروسية حتى تترجم مسرحياته؛ لأن الجميع يعرفون ماهِيَّة تشيخوف، وكل فردٍ يعرف بضربٍ من الثقة الباطنة ما كان تشيخوف يقصده وما كان يقوله، وفكرة إحالة ذلك إلى نصٍّ أصليٍّ ما فكرةٌ بغيضة بغضًا مطلقًا.

أي إن فرين يفترض — بعَجْرفةٍ تُثير الدهشة — أن العالم الناطق بالإنجليزية يستطيع فهم الرجل الروسي بغضِّ النظر عن الاختلاف اللغوي أو الثقافي، زاعمًا أن «كل فرد» يفهم تشيخوف، ويفهم لا المسرحيات المكتوبة فقط بل ومقاصد المؤلف أيضًا.

ولكن غيره يتساءل عن المقصود، على وجه الدقة، بعبارة «كل فرد»، إذا يُناقِش تريفور جريفيث في تصديره لترجمته لمسرحية بستان الكرز كيف تحوَّلَتْ نصوص تشيخوف إلى نصوص غنائية تُعبِّر عن الحنين إلى زمنٍ ماضٍ ذي صورةٍ مثالية، قائلًا:

> لقد تحوَّلَتْ مادة تشيخوف الصلبة ذات العينين البرَّاقتين والمركَّبة من عناصر كثيرة، إلى قِطَعٍ حلوة المذاق ويسهل بَلْعُها من الأخلاق المُفرِطة في العاطفية ... وتَلَتِ الترجمات بعضها بعضًا حتى أصبح ذلك المصطلح «مصطلحنا»، وأصبحت تلك الطبقة طبقتنا «نحن»، حتى فقدت المسرحية موقعها الخاص في التاريخ وضاعت من الخيال الاجتماعي الخاص جميعُ المعاني باستثناء المعنى «الطبيعي» اللازم، بحيث تُقَوِّضُ الغِلظةُ الرَّهافةَ، في كل الأحوال، ويصبح «حال الإنسان» مُعادِلًا، من شتَّى الزوايا الأساسية، لمحنة الطبقات الوسطى.

أي إن جريفيث يقول: إن الترجمات الإنجليزية قد أنشأت أسلوبًا تقليديًّا لقراءة أعمال تشيخوف، وأدَّتْ إلى تحوُّلٍ كبير في معناها، وتغييرٍ في الأساس الأيديولوجي لتفكيره. وهكذا أدَّتْ عملية المُثاقَفة إلى «تدجين» الكاتب الروسي والابتعاد بالتركيز على الجوانب الخاصة بروسيا في عمله؛ أي إن ما بين أيدينا تشيخوف إنجليزي لا تشيخوف روسي، أو بالأحرى لدينا تشيخوف ينتمي إلى الطبقة الوسطى الإنجليزية. وهذا هو الكاتب المسرحي — الذي اختُرِعَ بفضل عملية الترجمة — والذي دخل النظام الأدبي الإنجليزي. ومن العسير أن تتصوَّر كيف يمكن لأي نصٍّ حركي باطني مشفَّر في نصٍّ روسي لتشيخوف أن يتَّفِق مع نظيره في الترجمة الإنجليزي، نظرًا للاختلاف الثقافي الشاسع بين النصين.

قابلية الأداء

عادةً ما يُشار إلى عملية تحويل النص المكتوب إلى نصٍّ أدائي بمصطلح «الترجمة» باللغة الإنجليزية. واستعمال هذا المصطلح يمكن أن يُؤدِّي إلى «خَلْطٍ» معيَّن؛ إذ سوف يعني هذا أن أداء نصٍّ مترجم على خشبة المسرح في إطار الثقافة المستهدَفة يُعتبَر ترجمةً للترجمة. وربما استطعنا أن نشرح هذا الاستعمال على ضوء افتقار اللغة الإنجليزية إلى المصطلحات الشائعة في اللغات الأخرى، مثل «ميزانسين» الفرنسية التي تُشير إلى إخراج المسرحية، وكلمة «سبكتاكل» التي يمكن أن تُشير أيضًا إلى الأداء، وكلمة «سيناريو» التي

تُشير إلى النص المسرحي الذي كان مُمَثِّلو «الكوميديا ديللارتي» (وغيرهم) يستخدمونه، باعتباره الأساس الذي يبنون عليه كل ما يرْتَجِلُونه على خشبة المسرح. وهذه المصطلحات تُترك دون ترجمةٍ إلى اللغة الإنجليزية، وهو ما يشهد بالاختلافات في التقاليد والممارسات المسرحية بين المسرح الإنجليزي والمسرح الفرنسي أو الإيطالي. ولَمَّا كانت اللغة الإنجليزية تفتقر إلى المصطلحات المستقلَّة الخاصة بها في هذا الصدد، فقد جعلتْ تخلط بين ترجمة النص التمثيلي من لغةٍ إلى أخرى وبين نقل النص المكتوب إلى خشبة المسرح، كما أن مناقشة مشكلات ترجمة النصوص المسرحية تتَّسِم بالخلط بين هاتين العمليتين المنفصلتين.

ويتمثَّل أحد جوانب الخلط المذكور في استمرار تأكيد فكرة ما يُسمَّى ب «قابلية الأداء» أو إمكان النطق بالألفاظ، وهو الذي كثيرًا ما يُعتَبَر شرطًا أساسيًّا للترجمة المسرحية. ولكنني أواجه صعوباتٍ جمَّة في تقبُّل مفهوم «قابلية الأداء»؛ إذ يبدو لي مصطلحًا يفتقر إلى المصداقية؛ لأنه يستعصي على أي شكلٍ من أشكال التعريف. وكثيرًا ما يستخدمه النُّقَّاد في تقييم الترجمات؛ إذ يزعم أحدهم أن ترجمة «س» أيسر في الأداء من ترجمة «ص» على نحوٍ ما، وقد يكون صحيحًا أن إحدى الترجمات أقرب إلى النجاح من غيرها، ولكن من وراء ذلك دائمًا كثيرًا من العوامل التي قد تتراوح ما بين ضعف المترجِم وبين تغييراتٍ في التوقُّعات الخاصة بجمهور القُرَّاء والاختلاف بين النُّظُم المسرحية أو الاجتماعية. وقد وجد مصطلح «قابلية الأداء» مكانًا له في الكثير من مقدمات المترجمين، حيث كثيرًا ما يُزعَم أن النص المترجم أيسر في الأداء على المسرح بسبب خصائص مُبهَمةٍ فيه، ويُنتظَر منا دائمًا أن نقبل مثل هذه الأقوال دون تمحيص؛ إذ لم يُشِرْ أحدٌ قطُّ إلى معنى «قابلية الأداء» أو سبب زيادة تمتُّع نصٍّ بها عن سواه.

وفي مرحلةٍ أخرى من مراحل رحلتي داخل التِّيه، فحصتُ فكرة «قابلية الأداء» بصفتها معيارًا من معايير تقييم الترجمة. وكان التفسير الذي اقترحتُه لنشأتها واستمرار استعمالها يُعزَى، في جانبٍ منه، إلى قلَّة الدراسات النظرية الخاصة بالعلاقة بين النص المكتوب وبين الأداء، وهو ما يعني أننا نفتقر إلى تعريفٍ واضح للنص القابل للأداء (باسنيت، ١٩٩١م)، ويأتي بعد ذلك الافتقار النسبي للكتابة النظرية حول الترجمة والمسرح، ومما له دلالته أيضًا أن مصطلح «قابلية الأداء» قد ظهر — فيما يبدو — وقت ظهور الدراما الطبيعية، وهو مرتبط، من ثَمَّ، بالأفكار الخاصة بالاتِّساق في رسم الشخصيات ووجود نصٍّ باطن للحركة المسرحية، ولا يبدو أن الباحثين قد أخذوا في

اعتبارهم أن الاتِّساق في رسم الشخصيات من الأعراف المسرحية الحديثة العهد. وسوف نرجع فيما بعد إلى هذه المسألة عندما ننظر في مسرحية ريتشارد الثاني لشيكسبير.

وقد أشار أندريه ليفيفير إلى الانعدام شبه الكامل للدراسات التي تتناول تقديم الترجمات على المسرح، قائلًا:

> على الرغم من وجود دراسات فردية كثيرة عن «س» باعتباره مترجِم «ص» في مجال ترجمة الدراما، فإن أحدًا من الدارسين — في حدود علمي — لم يتجاوز معالجة الدراما إلا باعتبارها النص المطبوع على الصفحة، وإذن فلا تكاد توجد دراساتٌ نظرية عن الدراما المترجمة من حيث التمثيل والإخراج.
>
> (ليفيفير، ١٩٩٢م)

وفي هذا الخواء بدأ استعمال مصطلح «قابلية الأداء» باعتباره معيارًا للمترجمين الذين تشغلهم مشكلة الالتزام بالنص الأصلي. فالمتوقَّع من مترجم النصوص الدرامية ألا يقتصر على التصدِّي للمشكلة الخالدة؛ أي مشكلة «الأمانة» في نقل النص، مهما يكن تفسيرنا لها، بل أن يُعالِجَ أيضًا مشكلة العلاقة بين النص المكتوب وأدائه على المسرح. ويُقدِّم مفهوم «قابلية الأداء» مَخْرَجًا له من هذه المُعضِلة؛ إذ إنه يُتيح للمترجم حريةً أكبر في معالجة النص، متجاوزًا ما يراه الكثيرون مقبولًا، في سبيل تحقيق المنتَج النهائي «القابل للأداء»؛ ومن ثَمَّ فإن المصطلح يُبرِّر بعض استراتيجيات الترجمة، مثل استخدام مصطلح «الإعداد» أو «الاقتباس»، الذي لم يُقَدَّمْ له أيُّ تعريفٍ واضح إلى الآن، في تبرير أو إيضاح استراتيجياتٍ معيَّنة قد تتضمَّن قدرًا من الابتعاد عن النص المصدر.

ومنذ عدَّة أعوام قمتُ مع ديفيد هيرست بترجمة مسرحيةٍ كتبها بيرانديللو بعنوان Trovarsi وجعلْنا عنوانها امرأة تبحث عن ذاتها لإذاعتها في الـ بي. بي. سي (باسنيت وهيرست، ١٩٨٧م). وكانت بالمسرحية مشكلاتٌ كثيرة، يتصل عددٌ كبير منها بما يُسمَّى «النِّطاق اللغوي». وتدور أحداث المسرحية في العشرينيات، وتتناول قصة مُمَثِّلة تُدعَى دوناتا جنتسي، تحظى بنجاحٍ هائل في عملها ولكنها لا تدرك طبيعة ذاتها إدراكًا واضحًا، وذات يومٍ أثناء زيارة إحدى صديقاتها، تقع في حب رجلٍ يُدعَى «إيلي نيلسن» بعد قضاء ليلةٍ في البحر أثناء عاصفةٍ كاد يغرق الاثنان فيها. وتتبيَّن دوناتا أنها تُضمِر حبًّا صادقًا لصاحبها «إيلي»، ولكنه يكره المسرح، وعندما يشاهدها أثناء تمثيلها وهي تُكرِّر أمام الجمهور حركات الحب نفسها التي كان يتصوَّر أنها مقصورةٌ عليه، يطلب منها أن

تختار أحد أمرين؛ إما الحياة معه أو حياتها على المسرح. وفي مونولوج قوي في الفصل الأخير، تعيش دوناتا من جديد مشهدًا من مسرحيةٍ حقَّقَتْ لها نصرًا هائلًا، وتدرك عندها المُفارَقة المرة في كونها أقرب إلى حقيقة ذاتها أثناء التمثيل من صدقها مع ذاتها في حياتها اليومية. وأثناء إلقاء هذا المونولوج يتحوَّل المسرح من غرفةٍ في فندق إلى صالة مسرح، وهي حِيلةٌ مسرحية تُبيِّن تأثير تقنيات التمسرح التعبيري في مسرحيات بيرانديللو الأخيرة.

كانت المشكلة الرئيسية للمترجمين مشكلة النِّطاق اللغوي: فجميع الشخصيات تنتمي إلى طبقة النبلاء الدنيا، وأحداث المسرحية تدور في العشرينيات. كان من الصعب تجنُّب محاكاة اللغة المُمثِّلة لتلك الفترة، من نمط لغة ب. ج. وودهاوس (أي الإنجليزية غير الصادقة في العشرينيات، مع ضمان الإيحاء بتلك الفترة على نحوٍ ما). وأمثال تلك الصعوبات جزءٌ لا ينفصل من أي عملية ترجمة، وحاولَ كلانا حلَّها بأقصى ما نستطيع من جهد. ولكن المشاكل لم تكن مقصورةً على قضايا الأسلوب والنطاق اللغوي، بل كان علينا أن نتغلَّبَ على قيود الإذاعة، كان بيرانديللو قد كتب مسرحيته للتقديم على المسرح، ولكن تقديمها للمرة الأولى بالإنجليزية كان في الإذاعة. وحلَلْنا ذلك بطرائق عديدة، فأضفنا الأسماء إلى الحوار حتى يعرف المستمع مَن الذي يتكلم ومَن الذي يسمع، وأضفنا هنا وهناك سطورًا لإيضاح الإشارات البصرية. فعندما تُقابِل دوناتا، مثلًا، «إيلي» للمرة الأولى مرتديةً ملابس خضراء رمزية، أضفنا سطرًا يمتدحها «إيلي» فيه على اختيارها لهذا اللون. ولكن المشهد الأخير ظلَّ يُمثِّل العقبة الكَئُود؛ إذ تتحوَّل غرفة الفندق إلى قاعة مسرح، ويزداد تأثير المشهد في النظَّارة بسبب هذا التغيير البصري.

وكان الحل الذي توصَّلْنا إليه يتمثَّل في إعادة تشكيل المشهد الختامي، بتحويل المؤثرات البصرية إلى مؤثرات لفظية. فعلى سبيل المثال جعلنا أجزاء من المونولوج الختامي تتخلَّل حوارًا بين دوناتا، وبين إليزا — خالة إيلي — والكونت مولا، وجيفييرو، في حين تُواصِل دوناتا في المونولوج إعادة العيش في دورها، ونرى في النص الإيطالي دوناتا وحدها أمام المِرآة، وهي تُردِّد كلمات دورها أثناء التخلُّص من المكياج، قائلة:

> «لا يستطيع أحدٌ إبداء الرحمة للضعفاء؛ فاطرديها! اطرديها من هنا!
> (لنفسها كأنما لم ترضَ عن أسلوب إلقاء ذلك السطر).
> اطرديها! ألا تُدركين أنها المرأة التي جعلتني بالغة القسوة؟ كيف تتصوَّرين أنه كان يمكن أن يتردَّدَ في اختيار واحدةٍ منا؟ أنا واعيةٌ كل الوعي، يا سيدتي، بمكانتك الاجتماعية والأسلوب الذي …

(تخونُها ذاكرتها).
لا! ماذا كان الكلام؟
(تُراجِع دورها الآن من دون أي تعبيرٍ في صوتها).
والأسلوب الذي تتملَّقِينه به، نعم؛ هذا هو الكلام.»

وأما النسخة الإنجليزية فنقلت هذا الجزء إلى أوائل المشهد، ومزجت بين كلماته وبين كلمات الحوار على ألسِنة الشخصيات الأخرى، فأصبح المشهد كما يلي:

دوناتا: «لا يستطيع المرء إبداء رحمةٍ للضعفاء؛ فاطرديها! اطرديها من هنا!
إليزا: عزيزتي دوناتا، ما الذي تتحدثين عنه؟ مَن التي تريدين طَرْدَها؟
دوناتا (تُواصِل النبرة نفسها)**:** اطرديها! ألا تُدركين أنها المرأة التي جعلتني بالغة القسوة؟ كيف تتصوَّرين أنه كان يمكن أن يتردَّدَ في اختيار واحدةٍ منا؟
إليزا: دوناتا، دوناتا، ما الأمر؟ هل أنتِ على ما يُرام؟
دوناتا: نعم يا إليزا، لم أكن على ما يُرام في يومٍ من الأيام أكثر من الآن.
إليزا: إذن مَن التي تريدين طَرْدَها؟
دوناتا: المرأة الأخرى، مَن تُنافِسُني، بطبيعة الحال. هل نسيتُ المسرحية فعلًا؟ هل نسيتُ ما أقوله في الفصل الثالث؟ «اطرديها! لا يستطيع المرء أن يُبدِي أية رحمةٍ للضعفاء»، لقد كانت هذه نقطة التحوُّل في حياتي، وبداية إحساسي الشخصي بالحرية.»

وهكذا استطعنا من خلال القص واللصق لسطورٍ من أجزاء مختلفة من المشهد الختامي تقديم لحظة التنوير إلى جمهور الإذاعة؛ أي لحظة التكشُّف التي تكتشف الممثِّلة فيها حريتها (وفي الوقت نفسه سجنها إلى ما لا نهاية) من طريق إدراكها أنها قد كُتِبَ عليها أن تعيش إلى الأبد مُمَثِّلةً لا امرأةً حقيقية. وكانت إليزا بمثابة المِرآة لدوناتا؛ إذ انعكس فيها لجمهور السامعين ما كان يدور في ذهن دوناتا، وما كان جمهور المسرح يراه مُمَثَّلًا في الحركة الجسدية. ولكن غايتي من الاستشهاد بهذه الاستراتيجية هنا هي أنني أُعارِض بشدة إطلاق وصف «الإعداد» أو «الاقتباس» على ترجمتنا، وما يترتَّب على هذين الوصفين من الابتعاد عن النص المصدر ابتعادًا يزيد عن ابتعاد الترجمة؛ فالذي فعلناه لا يقتصر على أن أَخَذْنا في اعتبارنا قيود اللغتين، المصدر والمستهدَفة، وسياقَيهما، بل قيود الوسيط أيضًا؛ إذ يختلف الأداء الإذاعي عن الأداء المسرحي؛ لأن نَسَق نظامَي

العلامات يختلف اختلافًا جوهريًّا؛ ومن ثَمَّ فقد كانت ترجمتنا ترجمةً أخذت في اعتبارها عددًا من العوامل النصية وغير النصية وسَعَتْ إلى حلولٍ من خلال اللغة.

الدراما باعتبارها أدبًا

مما له مغزاه أن معيار «قابلية الأداء» لم يُطبَّق التطبيق الشامل الذي يُؤدِّي إلى اعتبار بعض الترجمات أقرب إلى إمكان أدائها من سواها، وإن كنا شهدنا التمييز أحيانًا بين الترجمات الموضوعة لجمهور القرَّاء والترجمات الموضوعة بقصد أدائها على المسرح آخر الأمر. وهذا يُؤدِّي إلى تمييزٍ غريب، فليست جميع المسرحيات — كما يقول جيري فيلتروسكي — مكتوبةً من أجل العرض المسرحي وحده، والكثير من أنماط النصوص الأخرى يمكن تقديمها على المسرح، يقول فيلتروسكي:

> أحيانًا ما نجد أن بعض أنماط الأدب الغنائية والقصصية تقوم بهذه الوظيفة وإن يكن ذلك على نطاقٍ أضيق؛ ومن ثَمَّ فإن الذين يُعلنون أن الخصيصة النوعية للدراما تكمُن في علاقتها بالتمثيل مخطئون. فمثل هذا المعيار لا صلة له بالأمر على الإطلاق، بل إنه مفيدٌ حتى باعتباره أداةً عملية مناسبة لتطبيق مدخلٍ أوَّلي؛ فليس المسرح نوعًا أدبيًّا آخر بل فنٌّ آخر. وهو يستخدم اللغة باعتبارها إحدى موادِّه، في حين أن جميع الأنواع الأدبية الأخرى، بما فيها الدراما، لا مادة لها سوى اللغة، وإن كان كلٌّ منها يتبع في تنظيمها طريقةً مختلفة.
>
> (فيلتروسكي، ١٩٧٧م)

ويُميِّز فيلتروسكي هنا بين الدراما والمسرح، قائلًا: إن الدراما نوعٌ أدبي والنص الدرامي نصٌّ كُتِبَ ليُقرَأ في إطار أعراف ذلك النوع. ولكن العلاقة التي تنشأ آخر الأمر بينه وبين الأداء المسرحي تظلُّ خارج حدوده النوعية، وفيلتروسكي يسُوق حُجَّةً قاهرة على اعتبار الدراما أدبًا في المقام الأول؛ إذ تقول حُجَّته إن الدراما قد تنشأ من رَحِم الشعر الغنائي أو القصصي وتتحوَّل إلى شكل هذا أو ذاك، كما هو الحال في الكثير من كتابات العصور الوسطى، ويُشير إلى أن عددًا كبيرًا من المسرحيات لم يُكتَب من أجل الأداء المسرحي بل من أجل القراءة فقط. ولنا أن نُدرِج في هذه الفئة مسرحية

«الأسر الحاكمة» التي كتبها توماس هاردي، أو مسرحية «مانفريد» للشاعر بايرون، وتُضيف حُجَّته أيضًا أن النصوص الدرامية كثيرًا ما تُقرَأ، قائلًا:

> يُقبِل الجمهور على قراءة جميع المسرحيات، لا المسرحيات الفكرية فقط، مثلما يُقبِل على قراءة الشعر والروايات، فليس أمام القارئ ممثِّلون أو خشبة المسرح، بل اللغة وحدها. وهو لا يتخيَّل في أحيانٍ كثيرة أن الشخوص شخصياتٌ مسرحية أو أن مكان الحدث ديكورٌ مسرحي. وحتى لو تخيَّل ذلك فسوف يظلُّ التمييز بين الدراما والمسرح صحيحًا؛ لأن الشخصيات المسرحية وديكورات المسرح تصبح بلا دلالة مادية، وأما في المسرح فإنها كياناتٌ مادية زاخرة بالدلالات.

نُظُم العلامات والأداء

اشتهر عن تاديوز كوزان تعريفه لخمس فئات تعبيرية تشترك في تكوين الأداء، وهي تتفق مع خمسة نُظُمٍ سيميوطيقية (كوزان، ١٩٧٥م)، وأول هذه هو النص المنطوق. وقد يكون من ورائه نصٌّ مكتوب أو لا يكون. والثاني هو التعبير الجسدي، والثالث المظاهر الخارجية للمُمَثِّل وحركاته وما إلى هذا بسبيل، والرابع هو مكان التمثيل، إلى جانب المعدات المسرحية والإضاءة وما إلى ذلك، والخامس هو الصوت غير المنطوق، ويُحدِّد استنادًا إلى هذه الفئات الخمس ١٣ قسمًا فرعيًّا مُتميِّزًا، ولا تزال خريطة الأداء التي وضعها، وهي بنيويةٌ أساسًا، على الرغم من تعديل الآخرين لها من وقتٍ لآخر، أداةً مفيدة لفهم العلاقات المتداخلة والمركبة فيما بين نُظُم العلامات في المسرح؛ فالنص المنطوق عنصرٌ واحد وحسب، والنص المكتوب — إذا وُجِدَ نصٌّ مكتوب — يقتصر وجوده على المستوى اللفظي فقط.

فإذا قبِلنا أن النص المكتوب لا يُمثِّل أهمية جوهرية للأداء بل يُعتبَر عنصرًا واحدًا وحسب في عرضٍ مسرحيٍّ يُقدَّم في المستقبل، فسوف يعني هذا أن المترجم لا يحتاج إلى أن يشغل باله، شأنه في ذلك شأن الكاتب، بكيفية تكامُل النص المكتوب مع النُّظُم الأخرى للعلامات؛ فهذه مهمةٌ من مهام مُخرِج المسرحية ومُمثِّليها، وتُؤكِّد من جديدٍ أن المسرح عمليةٌ تعاونية لا تقتصر على مشاركة نُظُمٍ مختلفة للعلامات، بل يُشارك فيها حشدٌ من الأشخاص ذوي المهارات المختلفة.

وتقول حُجَّة فيلتروسكي إنَّ علينا أن ننظر إلى النص الدرامي باعتباره أدبًا. وهذه تبدو نقطة انطلاقٍ مفيدة للمترجم. ففي حالة مسرحية بيرانديللو المُشار إليها آنِفًا، كان المترجمان يواجهان مهمةً محدَّدة وهي جعل المسرحية مناسبةً للإذاعة. وكان ذلك يقتضي أيضًا حساب الوقت المخصص لإذاعتها وتعديل النص وَفْقًا لذلك. ولكن عمل المترجم يتطلَّب نقل نصٍّ مكتوب من لغة إلى أخرى، وكذلك النظر في إمكان وجود نصوص حركية مشفَّرة، وإلا فإن الجانب الذي يُسمَّى «قابلية الأداء» أو «قابلية نطق الألفاظ» لن يُساعدَنا على إحراز تقدُّمٍ كبير.

قراءة نص مسرحي

نقول — بدايةً — إن مصطلح «المسرحية» يُشير إلى نصٍّ قد يكون قد وُضع بطرائقَ بالغة الاختلاف. ولنا أن نقول إن المسرحية تتكوَّن أساسًا من حوار وإرشادات مسرحية، وفيما عدا ذلك يتعذَّر اتفاق الآراء. وفي بعض الحالات يكون النص الذي انتهى إلينا قد وُضع أثناء التجارِب المسرحية، وتغيَّر كثيرًا أثناء الأداء. ونمط النص الدرامي الذي يُنشَر بعد العرض المسرحي نصٌّ تعرَّض بصفةٍ عامة للتعديل. وقد تكون الإرشادات المسرحية قد أُضِيفَت إليه، وبعد اتخاذ القرارات التي تُحدِّد الأجزاء التي ستبقى في النسخة المطبوعة. وهذا شأن عددٍ كبير من الصور المنشورة للعروض المسرحية البديلة الناجحة، وهو أيضًا ما حدث بالنسبة لنصوص شيكسبير، وهي التي وُضعت أصلًا للأداء وأثناء الأداء ثم كُتِبَتْ وعُدِّلَتْ فيما بعد.

وفي مقابل ذلك، قد يكون لدينا نصٌّ درامي كتِبَ على شكل مسرحية، ولكنه لم يُقصَد به العرضُ المسرحي على الإطلاق، أو قد يكون لدينا نصٌّ درامي يتضمَّن إرشادات مسرحية وصورًا للشخصيات تتَّسِم بالتفصيل الشديد إلى الحد الذي يجعلها تقوم بوظيفة مزدوَجة؛ إذ قد تكون موجَّهةً للعرض المسرحي، ولكنها من ناحية أخرى موجهة إلى القرَّاء؛ فالنصوص الدرامية الطبيعية، من برنارد شو إلى أرنولد ويسكر، قد وَسَّعَتْ من نطاق السرد القصصي لمساعدة القرَّاء على تحديد مواقعهم إزاء الحبكة والشخصيات. ولنا الحق كل الحق في أن نتساءل عن مقصِد الوصف التفصيلي التالي في الفصل الأول من مسرحية بيرانديللو المُشار إليها:

> دخلت المركيزة بوفينو وحفيدتها نينا. والمركيزة امرأةٌ هائلة الجسم ولكنها سيدة مجتمع. وأما حفيدتها فتشبه الغلام في ملامحها الحادَّة وحيويتها، ولها

> عينان تَستطلِعان ما حولها وأنفٌ مستقيم يشمُّ ويبحث في كل شيء. وتشعر نينا بالحزن والضيق بسبب قِصَرِها، الذي يجعلها أقرب إلى الدُّمْية، والذي يبدو من الأرجح أن يتحوَّل إلى استدارة عود المرأة لا إلى أطراف الفتاة القوية. وهي تُعامَل معاملة الأطفال، أو باعتبارها بلهاء إلى حدٍّ ما، وهو ما يُضايقها دائمًا. وتتمنَّى نينا أن تصبح شابَّةً تسير على «الموضة». وأما جدتها فإنها مضحكةٌ أيضًا بسبب «الحِكَم» البالية التي تنطق بها، ولكنها ذات عقلٍ متفتِّحٍ ولا تُرخِي الزِّمام لحفيدتها قط. وكلٌّ من السيدتين تضع وِشاحًا على كتفيها. والمركيزة تلبس قُبَّعة، ونينا عارية الرأس، والعجوز متقطِّعة الأنفاس.

ويقول فيلتروسكي إن مثل هذه الإرشادات المسرحية — التي تُمثِّل في الواقع هوامش المؤلف وتعليقاته — موجَّهةٌ إلى القرَّاء في المقام الأول، ولكنها تختفي في العرض المسرحي وتُستبدَل بها علاماتٌ أخرى. ومثل هذا النص نصٌّ أدبي أساسًا، ويُشير إلى وجود المؤلف داخل المسرحية ويجعله ظاهرًا لعيون القرَّاء.

وإلى جانب هذا توجد طرائق كثيرةٌ بالغة الاختلاف لقراءة النص المسرحي. ولنا أن ننظر في الفئات العريضة التالية:

(١) قراءة المسرحية باعتبارها أدبًا وحسب، دون علاقة بأي عرْضٍ مسرحي لها يتذكَّره القارئ، وكثيرًا ما تكون هذه الطريقة المُتَّبَعة في تدريس المسرحيات في المدارس والجامعات.

(٢) قراءة ما بعد العرض المسرحي؛ إذ تكون ذكرى العرض المسرحي مشفَّرةً في القراءة الفردية.

(٣) قراءة المُخرِج، التي قد تتضمَّن اتخاذ قرارٍ عما إذا كانت المسرحية سوف تُعرَض أو لا تُعرَض. وفي هذه القراءة تحتلُّ القيود والإمكانيات التي يُقدِّمها النص موقع الصَّدارة في تفسير المُخرِج له.

(٤) قراءة المُمَثِّل، وهي التي تُركِّز على دورٍ معيَّن، وربما إلى حد مَحْوِ أدوارٍ أخرى. فإذا نظرنا إلى نُسَخ التمثيل التي يضع الممثِّلون خطوطًا فيها فسوف نجد إبرازًا للدور المفرد واعتبار الأدوار الأخرى ثانويةً أو مساعدةً وحسب.

(٥) قراءة مهندس الديكور، وهي التي تتضمَّن تصوُّر الأبعاد المكانية والمادية التي قد يُتيحها النص.

(٦) ولنا أن نُضيف إلى هذه قراءة الدراماتورج أو أي فردٍ أو مجموعةٍ مشترِكة في عملية إخراج النص.

(٧) قراءة التجارِب المسرحية، وهي التي تتلو القراءات المبدئية وتتضمَّن عنصرًا أدائيًّا مسموعًا من خلال العلامات غير اللغوية مثل النغمة والتركيز وحدة الصوت ونطاق الدلالة وما إلى ذلك بسبيل.

وهكذا نواجه «التعدُّدية» في قراءة نصٍّ تمثيلي بهدف تقديمه على المسرح، وهي تَعدُّدية تتفق مع فكرة التعدُّدية في أداء ذلك النص، كما يجب التمييز أيضًا بين هذه القراءات وبين قراءات الأفراد الخاصة غير الموجَّهة لتقديم النص على المسرح.

وقد ترتبط قراءة المترجم بأية قراءة من القراءات المبيَّنة أعلاه، ولكنها سوف تختلف حتمًا؛ لأن مهمة المترجم الأولى تحويل النص إلى نظامٍ لغوي آخر، ولكن على المترجم أن يأخذ في اعتباره الظروف التي صاحبَتْ وَضْع النص أصلًا. ففي حالة بيرانديللو على سبيل المثال نجد كاتبًا يبني مسرحياته عمدًا من أجل القراءة الخاصة والأداء المسرحي أيضًا، ويطلب اتِّباع تعليماته بدقَّةٍ متناهية، وأما في حالة شيكسبير فلدينا ظاهرة وجود مجموعةٍ من النصوص التي لم تصبح «معتمَدة» إلا بفضل عمل المحرِّرين والنُّقَّاد، ما دام ابتكارها أصلًا كان مشروعًا تعاونيًّا يقوم على الارتجال، والأسلوب الذي يجري به توزيع الأدوار على العُمَّال في مسرحية حلم ليلة صيف، أو على الممثِّلين في هاملت، يُقدِّم لنا بيانًا عمليًّا عن أسلوب تعامُل ممثِّلي عصر النهضة الإنجليزية مع الكلمة المطبوعة. وسوف يتضح لنا فورًا وجوه الشبه بين المنهج المذكور وبين السيناريو الخاص بالكوميديا ديللارتي، فلم يكن من المفترض في أيٍّ من هاتين الحالتين قراءة النص المكتوب.

ويمكننا أن نرى الطابع التعاوني للدراما الأولى في افتقارها إلى الاتِّساق؛ فالدراما الطبيعية ترى أن الاتساق في الحبكة ورسم الشخصيات أمرٌ مهم، وفكرة المسرحية السائدة اليوم تميل إلى قَبول هذا الافتراض. ومع ذلك فإذا نظرنا إلى شيكسبير باعتباره مثالًا، وهو الذي يرى الكثيرُ أنه مُصَوِّرٌ فائق للشخصية، فسوف نجد أن الاتساق غير مهم، والقراءة بغرض الترجمة هي التي تُبيِّن ذلك خير بيان، فلنأخذ مسرحية ريتشارد الثاني مثالًا، فهي من مسرحيات شيكسبير التاريخية، التي تُصوِّر سقوط ريتشارد وصعود بولينبروك، في إطار استكشاف قضايا الحكم الصالح والطالح، والتساؤل عن العلاقة بين الأخلاق الفردية ومصلحة الدولة، من منظوراتٍ مختلفة، والصور الشعرية في المسرحية رمزيةٌ إلى حدٍّ بعيد، فهي صورٌ للصعود والهبوط، ودوران عجلة الحظ،

كما تشتبك هذه الصور مع الصور التي تُبيِّن التضادَّ بين الحديقة المُنَسَّقة والحديقة المُهْمَلة، أي بين الطبيعة الوحشية والطبيعة التي يرُوضها الإنسان، وبناء المسرحية يدور حول سلسلةٍ من المشاهد التي تشبه الاحتفالات، وتتضمَّن قدرًا كبيرًا من الأحاديث غير المباشرة، ما دام ريتشارد يُقَدَّمُ إلى الجمهور دائمًا من خلال آراء شخوصٍ مختلفة، بعضهم يُناصِرُه وبعضهم يُعاديه بشدة.

وقد تعرَّضَتْ شخصية ريتشارد لمناظراتٍ كثيرة من جانب النُّقَّاد والممثِّلين. ففي الجزء الأول من المسرحية نراه يتأرجح عاجزًا عن اتخاذ قراراتٍ عاقلة وإثبات جدارته بعرش المُلْك، ولكن عندما يتقدَّم الحدث وتبدأ قُوَى التغيير في زحزحتِه عن كرسي السلطة إذا بقدرته على التعبير عن محنته تزداد باطِّراد، حتى لقد رأى فيه البعض شخصًا يُشبِه المسيح في ما يُصيبه من آلامٍ آخر الأمر، ومهما يكن الأسلوب الذي يختاره الممثِّلون لتجسيد شخصية ريتشارد، فإن رسم الشخصية هنا، مثل رسم شخصيات معظم مسرحيات شيكسبير، يجري على مستوى اللغة لا على مستوى الحدث. وهكذا فإننا إذا طبَّقْنا المعايير الطبيعية وجدنا أن شخصية ريتشارد غير مُتَّسِقة في هذه المسرحية، ما دام يبدأ ضعيفًا ثم يتحوَّل إلى بطلٍ مأساوي. وأما إذا طبَّقْنا معايير عصر النهضة، ورأينا أن الشخصية تتطوَّر من خلال اللغة، فسوف نجد أن وجود حالات عدم الاتِّساق لها ما يُبرِّرُها كل التبرير، وها هو ذا ريتشارد، في الفصل الأول، المشهد الثالث، يُقرِّر بناءً على نزوةٍ طارئة أن ينفيَ بولينبروك، وهو القرار الذي يُنذِر بسقوط ريتشارد:

Draw near,

And list what with our Council we have done.
For that our kingdom"s earth should not be soiled
With that dear blood which it hath fostered,
And for our eyes do hate the dire aspect
Of civil wounds ploughed up with neighbor"s sword,
And for we think the eagle-winged pride
Of ky-aspiring and ambitious thoughts
With rival-hating envy set on you
To wake our peace, which in our country"s cradle

Draws the sweet infant breath of gentle sleep,
Which so roused up with boisterous untuned drums,
With harsh resounding trumpet"s dreadful bray
And grating shock of wrathful iron arms,
Might from our quiet confines fright fair peace,
And make us wade even in our kindred"s blood,
Therefore we banish you our territories.

(I., 3., 39–123)

اقترِبا واستمِعا إلى قرارنا وقرار المجلس:
لا نريد تدنيس أرض مملكتنا
بالدم الغالي الذي ترعرع فيها ونما!
كما تكره عيوننا رؤية ذلك المشهد الفظيع —
مشهد اقتتال الأهل والجيران بالسيوف
إذ نعتقد أن كبرياءهما تحلق بأجنحة العُقاب
يدفعها الطُّموح لمراقي السماء،
وتحفزها مشاعر الحسد والحقد والبغضاء
مما سوف يُعكِّر صَفْوَ السِّلْم
حيث يرقد هانئًا في بلادنا،
رُقاد الطفل الوادِع البريء في مَهْدِه!
لسوف تُفزِعُه أصوات الطبول الناشزة،
وجَلَبَة الأبواق المُدوية، كأنها النهيق المنكَر المخيف،
وصليل الأسلحة الحديدية المصطكَّة الصاخبة،
فيَهُب السِّلْم الجميل مذعورًا ويفر من بلادنا المطمئنة
بل ونخوض عندها في دماء أهلنا وعشيرتنا!
لذلك فنحن نحكم عليكما بالنفي من أراضينا.»

(١ / ٣ / ١٢٣–١٣٩ من الترجمة العربية، القاهرة ١٩٩٨م)

إن أبنية العبارات الإنجليزية مضطربة، وإيقاعاتها غير متجانسة؛ إذ تبدأ أربعة أسطرٍ فيه بحرف العطف And وتبدأ سبعة أسطرٍ أخرى بحروف الجر، وهو عاملٌ يُضعِف البناء، وأبنية العبارات يتجلَّى فيها تردُّدُ ريتشارد وعجزه عن الحسم. فلمَّا وجد أنه لا يستطيع الوصول إلى قرارٍ مُنصِف حاسم، إذا به يختار أسوأ اختيارٍ ممكن، فيأمر بإيقاف المباراة ونَفْيِ المتصارعَين. وهكذا فإن التردَّد البادي في اللغة مِرآةٌ تعكس التردُّد وعدم تماسُك أفكار المتحدث.

فإذا قارنَّا هذا المشهد بمشهدٍ آخر، وهو المشهد الأول من الفصل الخامس، وجدنا الفرق واضحًا جليًّا؛ فلقد خُلِعَ ريتشارد عن العرش وأُدخِلَ السجن، حيث يُقتَل فيما بعد، وصدر الأمر بإعادة زوجته إلى فرنسا. وهكذا يتبادل الاثنان، في مشهدٍ مؤثِّر، كلمات الوداع بينهما، تحت أعين نورثمبرلاند الذي تخلَّى عن ريتشارد وانضمَّ إلى بولنبروك:

King Richard: Northumberland, thou ladder wherewithal
The mounting Bolingbroke ascends my throne.
The time shall not be many hours of age
More than it is, ere foul sin gathering head
Shall break into corruption, Thou shalt think.
Though he divide the realm and give thee half.
It is too little, helping him to all;
And he shall think that thou, which know"st the way
To plant unrightful kings, wilt know again,
Being ne"er so little urg"d, another way
To pluck him headlong from the usurped throne.
The love of wicked friends converts to tear;
That fear to hate, and hate turns one or both
To worthy danger and deserved death.

Northumberland: My guilt be on my head, and there an end.
Take leave and part; for you must part forthwith

King Richard: Doubly divorc"d! Bad men, ye violate
A twofold marriage; twixt my crown and me,

And then, betwixt me and my married wife.
Let me unkiss the oath “twixt thee and me;
And yet, not so, for with a kiss “twas made.
Part us, Northumberland: I towards the north,
Where shivering cold and sickness pines the clime;
My wife to France; from whence, set forth in pomp,
She came adorned hither like sweet May.
Sent back like Hallowmass or short”st of day.

Queen: And must we be divided? Must we part?

King Richard: Ay, hand from hand, my love, and heart from heart.

Queen: Banish us both, and send the king with me.

Northumberland: That were some love but little policy.

Queen: Then whither he goes, thither let me go.

King Richard: So two, together weeping, make one woe.
Weep thou for me in France, I for thee there,
Better far off than near, be ne”er the near.
Go, count thy way with sighs, I mine with groans.

Queen: So longest way shall have the longest moans.

King Richard: Twice for one step I”ll groan, the way being short,
And piece the way out with a heavy heart.
Come, come, in wooing sorrow let”s be brief.
Since, wedding it, there is such length in grief.
One kiss shall stop our mouths, and dumbly part:
Thus give I mine, and thus take I thy heart.

Queen: Give me mine own again, “twere no good part
To take on me to keep and kill thy heart.

So, now I have mine own again، be gone.

That I may strive to kill it with a groan.

King Richard: We make woe wanton with this fond delay:

Once more, adieu; the rest let sorrow say.

(II. 55–102)

ريتشارد:

«نورثمبرلند! أنت السُّلَّم الذي يستعين به
بولينبروك في الصعود إلى عرشي! لن تنقضي
ساعاتٌ معدودة حتى يجتمع صديدُ الخطيئة
في رأس الدُّمَّل
ثم ينفجر وتبدأ قُرحة الفساد!
فإذا قسم المملكة نصفين بينكما
رأيتَ أنه أقل مما ينبغي لك، بعد أن ساعدتَه
على الظَّفَر بها كلها! أما هو، فسوف يرى
أنك تعرف السبل الكفيلة بغرس الملوك غير الشرعيين،
وأنك إذا تعرَّضتَ لأدنى استفزاز
فلن تَعْدَمَ الوسيلة لإقصائه وخلعه
عن العرش الذي اغتصبه اغتصابًا!
إن حب الخُبَثاء يتحوَّل إلى خوف،
ثم يتحوَّل الخوف إلى كراهية،
والكراهية تُحِيل أحد الخبيثين أو كليهما إلى خطر
له ما يُبرِّره، ويُفضِي إلى ما يستحقه من هلاك!

نورثمبرلاند:

إني أتحمَّل تَبِعة ذنبي فكفي! ودِّع الجميع الآن
إذ لا بد من رحيلك فورًا.

ريتشارد:

هذا طلاقٌ مضاعَف إذن! أيها الأشرار!
لقد انتهكتم حرمة زواجي من تاجي
وحرمة زواجي من زوجتي!
أريد أن أُحِلَّكِ بقبلةٍ من العهد المعقود بيننا
ولكن ذلك لا يكون! إذ عقدناه بقبلة!
فرَّقْتَ بيننا يا نورثمبرلاند! أرسلتني إلى الشمال
حيث يعاني الجو من الزمهرير وأمراضه
وأرسلتَ زوجتي إلى فرنسا، بعد أن قَدِمَتْ منها
في أبهى حُلَّةٍ وأكمل زينة مثل الربيع البديع!
وها هي ذي تعود مثل عيد الخريف، أقصر أيام العام.

الملكة: ألا بد أن نفترق؟ ألا بد أن ننفصل؟
ريتشارد: ستفترق الأيادي يا حبيبتي وتنفصل القلوب!
الملكة: لماذا لا نذهب للمنفى معًا — فيأتي الملك معي؟
نورثمبرلاند:

قد يظهر ذلك بعض الحب
لكنه يفتقر إلى كياسة السياسي!

الملكة: إذن دعني أذهب معه حيث يذهب!
ريتشارد:

حتى يتضافر بكائي وبكاؤك في جديلة حزنٍ واحدة!
لا! ابكيني أنتِ في فرنسا، وسأبكيك هنا
فالبِعاد خيرٌ لنا من القرب دون التلاقي
أما طول طريقك فيُقاس بالآهات
وسأعرف طول طريقي من عدد الأنَّات!

الملكة: وكلما طال الطريق ازداد عدد الأنَّات!

ريتشارد:

ولكن طريقي قصير،
ولذلك سأتأوَّه مرتين في كل خطوة
وأُطيل الطريق بقلبي المثقَل بالهم
هيا بنا! نحن نخطب وُدَّ الحزن والإيجاز واجب
فلسوف نعيش طويلًا معه بعد زفافنا إليه!
يجب أن نُغلِق شفاهنا بقبلةٍ واحدة ثم نفترق صامتين
بهذه أعطيكِ قلبي وآخذ قلبك!

[يُقبِّلُها]

الملكة:

أعِدْ إليَّ قلبي بقبلةٍ ثانية! ليس من الخير
أن تحرمني قلبي وأن تقتل قلبك!
أما الآن بعد استرداده منك، فلكَ أن ترحل
حتى أحاول أن أقتله بأنَّاتي!

ريتشارد:

إننا نُتِيح للحزن أن يلهو ويُعربِد بهذا التأخير الأحمق
فلنقل الوداع من جديد، وليُكمِل الأسى روايتنا!

(المرجع نفسه، السطور ٥٥–١٠٢)

هذا المشهد «القوي» البالغ الإثارة يرسم صورةً لريتشارد تختلف اختلافًا كاملًا عن صورة الأبله المتردِّد في الفصل الأول، فهو يستطيع التحكم في اللغة، حتى أثناء كفاحه للتحكم في مشاعره الشخصية، وهو يُعبِّر تعبيرًا مضغوطًا عن نبوءته بسقوط نورثمبرلاند آخر الأمر، كما أن الحوار بين الزوج وزوجته في سطورٍ مستقِلَّة يُؤدِّي من خلال سلسلةٍ من التلاعب اللفظي إلى النبرة الغنائية التي تُميِّز فراقهما النهائي.

والشاعر يبني كلًّا من هذين المشهدين من خلال اللغة، وهي المادة الأولية للمترجم، فعلى المترجم عندما يحاول أن يترجم مسرحيةً كهذه ألا يقلق بشأن «البعد الأدائي» أو

يحاول أن يكتب كلمات يسهُل «نطقها» أو «أداؤها»، بل أن ينظر إلى كل مشهدٍ من أمثال هذه المشاهد على حِدَة؛ أي باعتبارها وحدات منفصلة، بكل ما فيها من تناقضات في رسم الشخصيات ومن «عسر» الإيقاعات. وأما ما يحدث بعد ذلك لهذه المشاهد؛ أي لهذا النص المترجم عند تقديمه للعرض المسرحي، فيتضمَّن «ديناميَّة» مختلفة ومجموعة مختلفة من الأولويات؛ أي إن مهمة المترجم تنحصر في تقديم تناقضات النص وترك حلِّها لشخصٍ آخر، وليس من مسئولية المترجم أن يبحث عن المباني العميقة ويحاول أن يجعل النص «قابلًا للأداء».

عدم عالمية النص الباطن

تُشير فيكي أُووِي في حديثها عن المسرح الصيني إلى أن الكثير من المسارح غير الغربية لا تتَّسِم بأعراف البحث عن أنساق نصوصٍ باطنة داخل النص التمثيلي (أُووِي ١٩٨٠م)، قائلةً إن المسرح الصيني قد وَرِثَ لغةً درامية مفيدة في التواصل المباشر الوصفي؛ لأن أعراف النص الباطن لا وجود لها على الإطلاق، وتستند هذه الباحثة إلى ترجمة المسرحية التي كتبها يوجين أونيل بعنوان رحلة نهار طويل حتى الليل إلى اللغة الكانتونية في إقامة الحُجَّة على أن الاستراتيجية الوحيدة المتاحة للمترجم — بسبب الاختلاف الكامل بين أعراف الأداء في الثقافة المصدر والثقافة المستهدفة — هي الحفاظ على «غرابة» عمل أونيل أو «طابعه الأجنبي»، «بحيث تُمثِّل الترجمة اكتشافًا للمترجم وقُرَّائه على حدٍّ سواء». وتُؤكِّد أُووِي البُعد التفسيري لعملية الترجمة هنا، وهو أمرٌ يكتسب أهميةً خاصة عندما نبحث في نقل النصوص التمثيلية عبر الثقافات، في الحالات التي تختلف فيها التقاليد المسرحية اختلافًا كاملًا عن بعضها البعض، وأصحاب النظريات الذين يناقشون قضايا «القابلية للأداء» أو «قابلية النطق»، أو النص الباطن للحركة يناقشون في كل الأحوال تقاليد المسرح الأوروبي وأعرافه، وما إن نبتعد عن أوروبا حتى تختلف الصورة تمامًا.

فالواقع، أوَّلًا، أن الحركة مرتبطة بالثقافة وغير عالمية، وقد بيَّن يوجينيو باربا، من خلال المدرسة الدولية لأنثروبولوجيا المسرح، وجودَ أنساقٍ متكرِّرة للحركة الجسدية في المسارح في شتَّى أرجاء العالم، وبعض الظواهر مثل مسألة الوزن والتوازن في ما يُمثِّل الكوميديا والتراجيديا. ولكن المسارح قد تطوَّرَتْ وَفْقًا لأعراف بالغة الاختلاف، وأُفُق

توقُّع الجماهير يختلف اختلافًا جذريًّا أيضًا؛ فالجماهير تتوقَّع، في التيار الرئيسي للمسرح البريطاني اليوم، أن يستغرق عرض المسرحية نحو ساعتين ونصف ساعة، إلى جانب استراحةٍ من نصف ساعة أخرى، بحيث يكون الوقت الكلي للعرض ثلاث ساعات؛ ومن ثَمَّ فالمُخرِجون يحذفون من النصوص المسرحية ما يجعلها تتَّفِق وهذه المدة الزمنية، أو يُطوِّعُون هذه النصوص تحقيقًا لذلك. ولكننا لا نجد مثل هذه التوقُّعات لدى الجماهير الألمانية، وكذلك وإلى حدٍّ أبعد، لدى الجماهير الصينية، ومن المحتوم أن يكون لهذا الاختلاف الزمني تأثيرٌ في استراتيجيات الترجمة.

وقد أدَّى الاعتراف بالأعراف المسرحية من خارج أوروبا إلى التأثير في تطوُّر المسرح المتعدِّد الثقافات، وهو المسرح الذي يتعمَّد رفض التطويع الثقافي للنصوص حتى تتَّفِق مع النظام المستهدَف، ويشرح جان-كلود كاريير في تصديره لترجمته للمسرحية الهندية مهابهاراتا، كيف رفض ما يُسمِّيه عملية «تطبيع» اللغة، أي إضفاء الطابع الأوروبي عَمْدًا على اللغة، فاختار عدم ترجمة كلمات معيَّنة مثل ذارما ومثل كشيترافا؛ لأنه كان يدرك عَجْزَ اللغة المستهدَفة عن نقل أفكار معيَّنة (كاريير، ١٩٨٥م). ولنا أن نُضيف أيضًا أن قراره بالامتناع عن التطويع الثقافي له بُعْدٌ أيديولوجي، ما دام يفترض أن المعايير الأوروبية ليست عالمية، ولكنه يحذر أيضًا من خطر صوغ لغةٍ خاصة لجمهور أقليَّة من المتخصصين في المسرح الذين يريدون الحفاظ على «ابتعاد» المسرح «الغريب». ففي المسرح المتعدد الثقافات تشتبك الاختلافات في اللغة وفي التوقُّعات وفي أساليب الأداء وأعرافه لتُنشِئَ عملًا كُلِّيًّا جديدًا، حيث يشترك الجمهور عمليًّا في حل الشفرات، ودائمًا ما يُحْرَمُ من بلوغ الفهم الكامل، ودور المترجم هنا أن يشغل المساحة الفاصلة بين الثقافات وأن يعمل على تيسير صورةٍ ما من صور الاتصال بين الأعراف المسرحية.

وقد تحدث باتريس بافيس عن «مفترق طرق» الثقافات، حيث تلتقي التقاليد المسرحية وتمتزج. وهذه صورةٌ شعرية مفيدة، ما دامت تُوحِي بعملية تبادُلٍ في التلاقي ما بين النُّظُم الثقافية (بافيس، ١٩٩٢م)، ومما له دلالته أن صورة «مفترق الطرق»، مثل صورة التِّيه، تُوحِي بتعدُّدِ الإمكانيات وترفض أي فكرةٍ عن الانغلاق.

النتائج

سواءٌ كنا داخل التِّيه أو وقفنا عند مفترق الطرق، فلنا أن نُقدِّم تقييمًا للحالة الراهنة ونتأمَّل سُبُل التقدم، أعتقد أوَّلًا وأساسًا أن علينا أن نتخلَّى عن الخَلْط القديم الذي يقول

بتعدُّد أدوار المترجم، فمن المُحال أن يطمح المترجم إلى أداء كل شيءٍ وحده. ومن الناحية المثالية يمكن أن يتعاون المترجم مع أعضاء الفريق الذين سيتولَّون تقديم النص التمثيلي على خشبة المسرح. فإذا استحال تحقيق هذا المثل الأعلى، لم يكن من المتوقَّع أن يضع المترجم نصًّا يفترض ملاءمته للإخراج، أو أن يحْدُسَ ما يمكن للممثِّلين أن يريدوا فعله بالترجمة عندما يبدءون العمل بها.

حان وقت كفِّ المترجمين عن تَصَيُّدِ المباني العميقة والنصوص الباطنة المشفَّرة. ولقد كان النص الباطن الحركي من المداخل المنهجية المهمة للكثير من الممثِّلين في الغرب، ولكنه من المهم لنا أن نُدرك الرابطة الضِّمْنية بينه وبين مسرح الواقعية النفسية. ولا نَفْعَ لهذا المفهوم في مسرح ما بعد الحداثية أو المسرح غير الأوروبي أو أي شكل من أشكال المسرح الذي لا يقوم على الواقعية النفسية؛ إذ ينتمي إلى لحظةٍ زمنية محدَّدة ومفهومٍ خاص للأداء، ولا يمكن تطبيقه من جانبٍ واحد باعتباره استراتيجيةً لمترجمي المسرح.

أَضِف إلى ذلك ضرورة الاعتراف بحقيقةٍ مَفادُها أن طريقة التعبير الجسدي ليست عالميةً وتتفاوت من ثقافةٍ إلى ثقافة؛ فالحركة ولغة الجسد يختلف تمثيلهما وفهمهما وإعادة تقديمهما في السياقات المختلفة والأوقات المختلفة، وَفْقًا لتفاوُت الأعراف، وتفاوُت الأُطُر التاريخية وتوقُّعات الجماهير المختلفة.

وأما ما يبقى من عمل المترجم فهو الاشتباك بصفةٍ خاصة مع علامات النص؛ أي أن يشتبك مع الوحدات الدالَّة، مع إيقاعات الكلام، ولحظات التوقُّف ولحظات الصمت، والتحوُّلات في النغمة أو في الإطار الدلالي، ومشكلات أنساق النَّبْر؛ أي باختصارٍ مع الجوانب اللغوية وغير اللغوية للنص المكتوب والتي يمكن فكُّ شفرتِها وإعادة تشفيرها. وقد يجد بعض المترجمين فائدةً في قراءة ترجماتهم بصوتٍ مرتفع، ولكن ذلك ليس أداءً مسرحيًّا، وكثيرًا ما يعْمَد مترجمو النثر والشعر إلى قراءة عملهم لأنفسهم بصوتٍ عالٍ، باعتبار ذلك محاولةً من محاولات الاستماع إلى تَدَفُّق لغتهم، لكننا نحتاج أن نعود لتطوير المذهب الذي اقترحه فيلتروسكي الخاص باعتبار النص الدرامي أدبًا، وعلينا أن نفحص بالمزيد من الدقَّة ضُروب التنوُّع في الأنساق الدَّالَّة ما بين النصوص المصدرية والنصوص المستهدَفة، مثل الدور الذي تلعبه أنساق النَّبْر في الإلقاء أو يلعبه الصمت، وعلينا أن ننظر نظرةً أكثر شمولًا إلى طبيعة النص الحواري، وهو الذي قد يُقال، كما بيَّنَتْ رينا بن-شهار، إنه يُشكِّل لغةً فرعية مُتميِّزة في ذاتها (بن-شهار، ١٩٩٤م).

ومن حيث دراسات الترجمة نرى أن الترجمة المسرحية كانت دائمًا من الأقارب الفقراء. ولقد حاولتُ أن أُبيِّن أن ذلك يرجع — في جانبٍ منه — إلى المهمة المستحيلة التي يُكَلَّفُ مترجم المسرح بالقيام بها، ولكنه من الصحيح أيضًا أننا لا نكاد نُحيط بمعرفةٍ تُذكَر (وهو أمرٌ مُحزِن) عن «النَّسَبِ» الذي تنحدر منه الترجمة المسرحية، بالمقارنة بتاريخ الأنماط الأخرى للترجمة. وهذه حالٌ لا بد من تصحيحها. وهكذا فإنَّ على المتخصصين في الترجمة أن يزيدوا من تعاوُنِهم الوثيق مع مؤرِّخي المسرح، وأمامنا إمكاناتٌ هائلة لإجراء المزيد من البحوث في هذا المجال الذي يُعاني من التجاهل.

الفصل السابع

التطويع الثقافي لبرتولت بريخت

أندريه ليفيفير

تختلف ترجمة أعمال الكُتَّاب عندما تُعتبر «شوامخ»؛ أي عندما يُعترَف بأنها «رأسمال ثقافي»، عن ترجمتها في غير تلك الحالة، والكُتَّاب يصبحون شوامخ وتصبح أعمالهم رأسمال ثقافي لا استنادًا إلى مزايا تلك الأعمال في ذاتها وحسب، بل أيضًا بسبب إعادة كتابتها، والفصل الحالي يتناول ثلاثة أنماط مختلفة من إعادة كتابة مسرحية الأم شجاعة لبرتولت بريخت إلى الإنجليزية، وهي ترجماتها، والنقد المكتوب عنها، والإشارات الواردة إليها في المراجع، وأرجو أن أُبيِّن أن الأنماط الثلاثة لإعادة الكتابة يمكن النظر إليها في إطار عملها المشترَك، استكمالًا لبعضها البعض، وتناقضًا مع بعضها البعض، في جهودها إما للتطويع الثقافي لبريخت ومحاولة اعتباره كاتبًا معتمَدًا بالإنجليزية، إلى الحد الذي يمنحه مكانًا بين الكُتَّاب البريطانيين والأمريكيين، ومن بينهم «كيبلنج، وسويفت، وجاي، وأبتون سنكلير، وجاك لندن، وديكنز» (إسلين، ١٩٥٩م)، وإما للحيلولة دون التطويع الثقافي والقول بأنه لا حاجة لَمَنْحِه رُكنًا في مبنى الأدب الإنجليزي المعتمَد على الإطلاق، وأرجو أن آتيَ بأمثلةٍ توضيحية لمسألتين عامَّتَين مهمتين، الأولى أن الأنماط الثلاثة لإعادة الكتابة المذكورة آنِفًا ترتبط بعلاقةٍ حيوية فيما بينها، والثانية، أن مَن يُعيدون الكتابة، وهم الذين كثيرًا ما يعمل كلٌّ منهم لِغايةٍ خاصة به، ينهضون بأهم دورٍ في التطويع الثقافي، وفي إضفاء «الاعتماد» على الكُتَّاب الذين يُثيرون اهتمامهم، أو يحاولون ذلك على الأقل.

تُرجِمَتْ مسرحية الأم شجاعة للكاتب الألماني بريخت إلى الإنجليزية ثلاث مرات، ترجمها أوَّلًا هـ. ر. هيز عام ١٩٤١م، ثم إريك بنتلي عام ١٩٦٧م، ثم رالف مانهايم في ١٩٧٢م. ولنا أن نفترض مطمئنِّين أن بريخت كان كاتبًا مجهولًا نسبيًّا في بريطانيا

والولايات المتحدة عام ١٩٤١م، حتى بعد أن كان قد أصبح كاتبًا مشهورًا ومُثيرًا للخلاف في ألمانيا قبل عام ١٩٣٣م، ولكن بلده الأصلي غَدَا أبعدَ ما يكون عن «اعتماده» بعد ذلك العام. بل إنه كان يُحرِقُ كُتُبَه. وأما بريخت الذي تُرجِم عام ١٩٦٧م فهو بريخت الذي ظفر بذيوع صِيتٍ دولي يفوق صِيت شبابه في عام ١٩٤١م، ولم يكن بأقل أسباب ذلك قيام فِرقته «برلينر أنسامبل» [أي فرقة برلين الدائمة] بتقديم مسرحياته التي شاهدها كثيرٌ من أبناء المسرح في بريطانيا وأمريكا، إما في برلين أو في أثناء جولات الفِرقة في البلدان الأوروبية والجُزُر البريطانية حيث حقَّقَ بريخت انطلاقه للشهرة بعد وفاته عندما قدَّمَتْ فِرقتُه في لندن مسرحية صعود أرتورو وي، الذي تُمكِن مقاومته، وعندها «بدأ النُّقَّاد البريطانيون يكيلون المديح لدقَّة العرض، وعاطفته المشبوبة، وطاقاته البهلوانية الجبَّارة، وامتيازه العام» (إسلين، ١٩٦٩م، ص٨٣)، وأخيرًا نرى تقديم بريخت عام ١٩٧٢م باعتباره من الشوامخ؛ إذ نُشرتْ ترجمة مانهايم لـ الأم شجاعة في المجلد الخامس من مجموعة مسرحيات برتولت بريخت، وهو المجلد الذي يتضمَّن أيضًا كتابات بريخت النظرية عن المسرح بصفةٍ عامَّة، وعن الأم شجاعة بصفةٍ خاصَّة، إلى جانب ترجمة تشارلز لوتون الخاصة لمسرحية حياة جاليليو، الترجمة التي اشترك فيها مانهايم مع ويليت لمسرحية الأم شجاعة، وحياة جاليليو ومحاكمة لوكوللوس.

وترجمة هيز تتضمَّن أخطاء فاحشة لا تُغتفَر في ترجمة أي نص. فعندما تقول الأم شجاعة بالألمانية ما معناه «لدينا هنا كتاب قُدَّاسٍ كامل، من مدينة ألتوتنج، وهو مفيدٌ إن كنت تريد تخليل الخيار»، يقول هيز في ترجمته الإنجليزية: «لدينا هنا دفتر حسابات الأستاذ من مدينة ألتوتنج، وهو مفيدٌ في اقتحام مدينة جوركن» (بريخت ٢٦/هيز ٥). وهكذا تحوَّلَ كتاب الصلوات إلى دفتر الأستاذ [في مسك الدفاتر]، ربما لأن كلمة جوركن الألمانية Gurken التي تعني الخيار [وتُقابِلها في الإنجليزية الحديثة gherkins التي تُطلَق على ثمار الصغير منها عندنا، خصوصًا المخلَّل] قد تحوَّلَتْ عند هيز إلى مدينةٍ خيالية تحمل الاسم نفسه وتعرَّضَتْ للاقتحام. وقد يرجع السبب في ذلك إلى سوء فهم كلمة schlagen الألمانية التي تعني — إلى جانب التخليل — «يضرب» بالألمانية، ولو كان في النص حقًّا ما يعني «حصار جوركن» لكان ذلك الحصار آخر معاملةٍ تُسجَّل في دفتر الأستاذ؛ ومن ثَمَّ لن يصلح — بوضوح — كتاب صلوات في هذا السياق! ولن أُورِدَ قائمةً بالأخطاء الفاحشة عند هيز، باستثناء الخطأ الذي يشترك فيه مع بنتلي، في هذه الحالة تقول الأم شجاعة بالألمانية ما معناه «لم يتسامح المَلِك قطُّ إزاء أية محاولات

لمقاومة التحرُّر»، ولكن هيز يجعلها تقول: «لو لم يكن ثَمَّ أحدٌ يحتاج إلى الطعام، لما وجد المَلِك مصدر لهوٍ ولعب» (بريخت ٥٨/هيز ٢٥) وتقول في ترجمة بنتلي: «لو لم يكن أحدٌ يريد أن يتحرَّر، لما تمتَّع الملك باللهو واللعب» (بريخت ٥٨/بنتلي ٢٥).

لم يكن هيز يُجيد الألمانية الإجادة اللازمة، وخصوصًا التمكُّن من الاستعمالات الدارجة والعناصر الخاصة باللهجات المحلية التي يستخدمها بريخت في الأم شجاعة. وكانت معرفة بنتلي بالألمانية أفضل قَطْعًا، وإن كان يُخطئ أحيانًا أخطاء عارضة. ولكن الإحاطة باللغة الألمانية في الحالين ليست بذات أهمية، فلم تُنشَر مسرحية الأم شجاعة عام ١٩٤١م على شكل كتاب، ولكنها نُشرتْ في المختارات من الأدب الطليعي التي كانت تحمل عنوان «اتجاهات جديدة»، وتصدر مرتين في العام. ولَمَّا كانت المسرحية تجمع بين الطابع الطليعي ومعاداة النازيَّة، فلم يكن من المحتمَل أن تُواجِه عقباتٍ كثيرة في قَبولها. وأما ترجمة الأم شجاعة عام ١٩٦٧م فقد نُشرت في كتاب، باعتبارها من الجهود التي يبذلها بنتلي لإدراج مسرحيات بريخت في قائمة المسرحيات التي تُقدِّمها المسارح الأمريكية، وهي الجهود التي شكره الناس عليها آنذاك: «يرجع فضل اعتراف الجمهور العريض بالكاتب بريخت في الولايات المتحدة، وإلى حدٍّ كبير، للناقد المسرحي إريك بنتلي الذي ترجم العديد من مسرحياته وكتب الكثير من الدراسات النقدية الرصينة التي تقدر الكاتب حق قدره» (كونيتس، ص١١٦ أ). ولم يكن يُسمَح للتفاصيل بأن تقف عقبةً في طريق تحقيق الغاية الكبرى، في الحالتين، ولكن هذه التفاصيل، فيما يتعلَّق بالأعمال الكاملة لبريخت التي ترجمها مانهايم وويليت، كانت تتفق مع الغاية الكبرى وتدعمها، وهي التي اختلفت كثيرًا في تلك الآونة؛ إذ إن طَبْع الأعمال المذكورة كان يقصد إلى إتاحة نصوص بريخت بكل ما تتميز به في إطار الثقافة المستقبِلة لها، كان هيز يحاول التقريب إلى أقصى حدٍّ ممكن بين الثقافة المستقبِلة والنص الذي سوف تستقبله، حتى على المستوى اللغوي، وهو مستوًى أساسي، وينطبق ذلك بصفةٍ خاصَّة على بنتلي؛ فعلى سبيل المثال يترجم بنتلي العبارة الألمانية «جُبن فوق الخبز»، وهو المعنى الحرفي، إلى عبارة «جُبن فوق شريحة خبز أسمر»، (بريخت ٣/بنتلي ٢٣) وربما كان يفترض أن يتوقَّع الأمريكيون أن الألمان يأكلون الجبن مع ذلك الخبز الأسمر، ما دامت ألمانيا مصدر هذه العادة، وعلى غِرار ذلك تتحوَّل عبارة «في فلاندرز الجميلة» إلى التعبير الأكثر شيوعًا آنذاك وهو «في حقول فلاندرز» (بريخت ٢٢/بنتلي ٥٢) بحيث يربط المترجم بين حرب السنوات الثلاثين بالحرب العالمية الأولى، وكذلك يفعل مع الكلمة الألمانية «كايزر» [إمبراطور ألمانيا] إذ يستخدمها بصورتها الألمانية في الترجمة كلها.

ويبدو أن المعركة في سبيل بريخت قد اندلعت أساسًا في الخمسينيات والنصف الأول من عقد الستينيات. وكانت «المعارك النقدية» قد بدأت تتركَّز فعلًا حول ثلاثة جوانب مهمة، وهي كما يقول ج. بوكانان-براون «ولاؤه للمذهب الماركسي، وامتيازه الفني، وأهمية مبادئه الأساسية لرسم اتجاهٍ جديدٍ تمامًا في المسرح الحديث» (كاسيل، المجلد ٢، ص٢٠٨ ب)، وسوف أتناول الجانبين الأخيرين أوَّلًا، والجانب المذهبي بعد ذلك.

نستطيع إقامة حُجَّةٍ مُقنِعة على أن جانبًا على الأقل من جمهور المسرح في إنجلترا تقبَّلَ فنَّ بريخت، قبل أن يتقبَّلَه جانبٌ من ذلك الجمهور في أمريكا. وأما الاستقبال الحارُّ لفرقة «برلينر أنسامبل» من جانب قسمٍ كبير من الجمهور البريطاني في عام ١٩٥٦م فلنا أن ننظر إليه أيضًا في إطار المناظرة الدائرة آنذاك حول ضرورة إنشاء مسرحٍ قومي تدعمه الدولة في إنجلترا أو عدم ضرورة ذلك؛ إذ إن معارضة إنشاء مسرحٍ قومي «أصبح من الممكن أخيرًا إخراس ألسنتها فعليًّا بالإشارة إلى فرقة برلينر أنسامبل، التي يرأسها فنَّانٌ عظيم، وتتكوَّن من الممثِّلين والممثِّلات الشباب النُّشَطاء المعارضين للمؤسسة الاجتماعية، بمذهبهم التجريبي الكامل، وأفكارهم الجديدة الفيَّاضة، وهي الفرقة التي تُقدِّم لها الدولة دعمًا كاملًا» (إسلن، ١٩٦٩م، ص٧٥–٧٦).

ولَمَّا كان جانبٌ من جوانب «هيئة العاملين» بالمسرح في إنجلترا قد وجد في بريخت وفي مسرحه ما يمكن أن يعود عليه بالنفع، فقد بسط رعايته على بريخت، وانطلق يُناصِرُ عمله ويدعو له، خصوصًا عندما «أصبح كينيث تاينان الناقد المسرحي لصحيفة الأوبزيرفر في عام ١٩٥٤م، وسرعان ما جعل اسم بريخت علامته التجارية ومحكَّ قِيَمِه» (إسلن ١٩٦٩م، ص٧٦)، ونهض إريك بنتلي بدورٍ مُماثِل في أمريكا، ولكنه كان مضطرًّا إلى أن يسير بحذرٍ فترةً ما، كانت المُختارات التي نشرها عام ١٩٥١م بعنوان المسرحية لا تتضمَّن أي عملٍ من أعمال بريخت، كما أنه يقول في مقدمتها: «إن النُّقَّاد الماركسيين يهتمُّون اهتمامًا أكبر مما ينبغي بالمضمون أو الموضوع» (بنتلي ١٩٥٦م، ص٦) ومن ناحيةٍ أخرى. كان الجزء الثالث من سلسلة مختارات بنتلي بعنوان من الربرتوار الحديث، يقول إنه «مُهْدًى إلى ذكرى برتولت بريخت».

ومن الطريف أن الجانب الذي يجتذب أنصار بريخت إلى قضيته هو نفسه الجانب الذي يُثير أشد العداء تجاهه بين الذين يريدون أن يعملوا ضد تطويعه ثقافيًّا، وذلك الجانب — بطبيعة الحال — هو نظريته الشخصية إلى حدٍّ بعيد عمَّا ينبغي أن يكون

عليه المسرح؛ أي «مبادئه الأساسية» الكثيرة، التي لا تتوقف عن الدوران حول ثيماتٍ منوَّعة، تحاول أن تُعرِّف و/أو تشرحَ ما أصبح يُعْرَفُ بمصطلح «المسرح الملحمي».

وقد وُضعتْ عدَّة استراتيجيات للتصدِّي لمشكلة «المبادئ الأساسية» عند بريخت:

(١) من الممكن إدراك جودة المسرحيات نفسها وتقدير قيمتها، ورفض أقواله عن المسرح دون مناقشة، مثل القول بأن «نظرية التغريب لا تزيد عن كونها هُرَاءً؛ إذ يدحضها الطابع المسرحي الصادق لجميع أعماله الفُضلَى» (جوتفريد، ١٩٦٩م، ص٢٣٩)، وعلى نفس المنوال يُقال إن بريخت «لا يأبه للحدث الدرامي أو الحبكة الدرامية» (كاسيل، ٢، ص٢٠٨) كما يُقال إن كل مشهدٍ في مسرحياته «يُذكِّرنا بحديثٍ أو محاضرة لا بمسرحية» (كاسيل، المكان نفسه).

(٢) من الممكن أن يعمَدَ المرء إلى رفض مقولات بريخت عن المسرح لأسبابٍ نفسية؛ أي باعتبارها نماذج لمحاولةٍ لم تُحقِّق نجاحًا كبيرًا في إضفاء العقلانية على عوامل غير عقلانية في جوهرها. وربما كانت قد دمَّرَتْه لولا محاولته إضفاء تلك العقلانية، كقول كلورمان: «لا آبه للنظرية، فأنا مقتنعٌ أن بريخت يكتب بهذا الأسلوب، لا انطلاقًا من حسابٍ محتوم قائم على ما يعتقد بأنه يُمثِّل الأهداف الصحيحة للعصر الثوري الحالي، بل انطلاقًا مما يُملِيه عليه طبعه» (١٩٧٤م، ص١٥٢). ومن الممكن التَّمادي في تطبيق هذه الاستراتيجية والقول بأنَّ طَبْع بريخت كان يتميز بالتناقض الشديد إلى الحد الذي جعله يأخذ بالنقيض التام لما يريد أن يقول حتى يستطيع أن يقوله؛ إذ يزعم إسلن أن بريخت «يستطيع أن يتخفَّى بقِناع السخرية فيُجارِي النوازع «المثالية» بل الدينية التي لم تكن نفسه العقلانية اللامبالية تسمح له بالإقرار بها» (١٩٥٩م، ص١٠٤ ب).

(٣) من الممكن أن يُحاوِل المرء أن يُثبِت (ومن المهم أن ينجح في محاولته أن يُثبِت) أن أقوال بريخت عن المسرح لا تتميَّز حقًّا بالجِدَّة والثورية المفترضة، وذلك بأن يُعيد المرء كتابتها في إطار المفاهيم القديمة والتقليدية للمسرح، مثلما يفعل سكيلتون الذي يقول: «إن هذه الأفكار تبدو أشد جِدَّةً على الورق مما تبدو عليه فوق خشبة المسرح، فهي بصفةٍ عامَّة مبادئ الكوميديا التي يُطبِّقها بريخت على مسرحيات ذات مضمونٍ جادٍّ» (١٩٥١م، ص٥ ب)، أو من الممكن أن تعترف بأن بريخت قد أنجز شيئًا ما، ولكن هذا الشيء لم يكن جديرًا بإنجازه، مثلما يفعل برايس-جونز قائلًا: «لم ينجح أحدٌ بالفعل في تدمير المسرحية المحبوكة نجاحَ بريخت في ذلك، في شتَّى أرجاء أوروبا،

ولكن إنجازه المذكور يتَّسِم بجانبٍ سلبي كبير؛ إذ إن مسرحياته — إنْ شِئنا الإيجاز — غير مُمتِعة» (١٩٦٣م، ص١٠٧ ب).

(٤) وأخيرًا نرى استراتيجيةً قد تكتنفها أكبر الأخطار، وإن كان من الممكن أيضًا أن تأتي بأعظم الثمار، فمن الممكن إقناع أهل المسرح والجمهور العريض أن المفاهيم القديمة للمسرح تستطيع في الواقع استيعاب أقوال بريخت، وبأنه يوجد مكانٌ يتَّسِع لها في أحد منازل المسرح الكثيرة، وبأن السماح بدخولها أحد تلك المنازل لن يُؤدِّي إلى هدم المبني كله، كما يقول بروكيت: «يُفسِّر بعض النُّقَّاد مفهوم التغريب قائلين إن على الجمهور أن يحافظ على الابتعاد العاطفي طول الوقت، ولكن بريخت يتلاعب بالبعد أو الانفصال الجمالي حتى يُتيح للجمهور أن يُشارك شعوريًّا في المسرحية ثم إذا بالمؤلف قد هدم ذلك التجاوُب حتى يستطيعَ الجمهور أن يُصدِر حُكمًا نقديًّا على ما شعر به» (١٩٧١م، ص٢١٦)، وهذه مقولةٌ بارعة حقًّا؛ إذ تسمح لك أن تحتفظ بموقفك الأرسطي وبأن تُدمِّرَه في الوقت نفسه من وجهة نظرٍ بريختية. وربما كان أقصى نجاحٍ ممكن من خلال هذه الاتفاقية قد حقَّقَه إريك بنتلي؛ إذ يُطلِق على «المسرح الملحمي» اسمًا جديدًا أكثر منه إيحاء بالمصطلح التقني ألا وهو «مسرح الواقعية السردية»، ويُواصِل كلامه قائلًا: إن هذا المسرح «يشترك مع المسرح العظيم في الماضي السحيق في خصائص تزيد عما يشترك فيه مع مسرح اليوم والأمس» (١٩٤٦م، ص١٠٠ ب) وهو ما يعني أن مفهوم المسرح الذي يُناصِره مَن ينتقصون من قدر بريخت ليس في حقيقته إلا انحرافًا، في حين أن بريخت يعود إلى معايير المسرح التقليدي.

وتعود الاستراتيجيات الأربع إلى الظهور في نقد الأم شجاعة وتفسيراتها، بوصفها مسرحيةً تختلف عن بريخت كاتبها، والمثال على الاستراتيجية الأولى النقدُ الذي نشرَتْه مجلة «فارايتي» لعرض المسرحية عام ١٩٦٣م في بروداوي، بنيويورك؛ إذ يقول: «إنها مسرحيةٌ ساذجة الوضوح تقوم على البرود العاطفي، وتُدرك ما بها من الرتابة والملل» (مقتطف في شيبس ١٩٧٧م، ص٢٦٥). ومن الممكن أن نقول، على مستوًى أدق عمليًّا، إن المسرحية لم تنجح وحسب لأن صورة الحرب التي يرسمها بريخت فيها تختلف عن صورة الحرب في عينَي ذلك الناقد، مثلما يفعل كوريجان قائلًا: «الحرب تُكسِبُنا المال فعلًا، وهو ما نُحِبُّه، والحرب تخلق الشجاعة فعلًا، ونحن نعجب بها، والحرب تدعم فعلًا مؤسسات المجتمع الثابتة، ونحن نريد الحفاظ عليها، والحرب تُعزِّز إحساسنا بالحب والأخوَّة، وهو ما نُعلِي من قيمته» (١٩٧٣م، ١٢٠ أ).

وتظهر الاستراتيجية الثانية في موسوعة فونك وواجنول للأدب العالمي، ومن المهم أن نُشير إلى أن الكلام هنا لا يقوله كلورمان. بل إن ما يلي يُمثِّل قيام مارتن سيمور-سميث بإعادة صياغةٍ للاستراتيجية: «إن مُخيلته وحُبَّه الخاص للحياة قد خَلَقَا عملًا يتجاوز أية قضية؛ إذ لم يستطع أن يسلب الأم شجاعة إنسانيتها. بل إن النُّقَّاد الماركسيين ذوي المذاهب الجامدة أيضًا أقَرُّوا بطابعها الإنساني» (ص٦٤٢).

ويحاول جون ويليت تطبيق الاستراتيجية الثالثة في وقتٍ مبكِّر؛ أي في عام ١٩٤٩م، في نقده لعرض الأم شجاعة في برلين، وهو ما أُعِيدَ نشرُه عام ١٩٨٤م، قائلًا: «ربما كانت المسرحية تُثِير الاكتئاب. وربما كانت مُرهِقة، ولكنها ليست رخيصةً على الإطلاق، وأسوأ ما يمكن أن تُوصَف به أنها تشبه كتابًا ضخمًا مُمِلًّا لا يريد أحدٌ أن يقرأه، لكن كل مَن يقرؤه يشعر بالرضى عنه. ومثل هذه المسرحية لا يصُبُّها المؤلف فيك دون جهدٍ منك، ولكن الجهد جديرٌ بأن تبذُلَه» (ويليت، ١٩٨٤م، ص٣ ب).

وأخيرًا يصوغ بروشتاين الاستراتيجية الرابعة على النحو التالي: «ومع ذلك، فلا بد أن ندرك أن بريخت يُدرِك — فعلًا — نواياه الواعية إزاء الشخصية، وأن المأساة التي خلقها عامِدًا تتعايش مع مسرحية الأخلاق التي وضع تصميمها» (بروشتاين، ١٩٦٤م، ص١٢ أ).

وفي إطار الترجمات الثلاث التي نُناقشها هنا، تقع ترجمة مانهايم بين الاستراتيجيتين الثالثة والرابعة. وأما هيز وبنتلي فيدخلان في الاستراتيجيتين الثانية والثالثة ويخرجان منهما عدَّة مرات، والمشكلة الرئيسية بطبيعة الحال تطويع ما يتَّسِم به بريخت من ألفاظٍ مباشرة وأساليب العرض المسرحي الجديدة كل الجِدَّة حتى تُلائِم مفهوم المسرح الذي ترمُز برودواي له، ويصوغ الفكرة ألان برايس-جونز صياغةَ النقش البديع قائلًا: «لمَّا كانت [مسرحيات بريخت] تُناهِض البورجوازية والاحترام فإنها ترمي إلى أن تُمثِّل تهديدًا لجمهور المسرح لا حافزًا له» (١٠٧ ب/١٠٨ أ). بل إن ويليت نفسه الذي يُناصِر بريخت كتب في عام ١٩٤٩م يقول: «لن يستطيع جمهورٌ مسرحيٌّ أن يتقبَّلها [أي مسرحيات بريخت] إذ أحاطها بأطراف نبات الصبَّار الشائك الصغير الحقير الغريب المتُمثِّل في بِدَعِه الخاصة» (ص٤ أ). والمقصود بالجمهور هنا الجمهور الأمريكي، وللمرء أن يعكس بسهولةٍ وضع هذه المقولة فيعتبر أن مفهوم مسرح برودواي نفسه نوعٌ آخر من «البِدَع»، ومما له دلالته أن ويليت كان في بداية عمله يقبل بأسلوبه الواقعي اعتبار مسرح برودواي معيارًا له، على الرغم من استعداده لقبول بريخت بالصورة التي وضعها بريخت نفسه.

ويصف «هيربرت بلاو» مقاومة برودواي لبريخت، أو بالأحرى مقاومة مفهوم برودواي المسرحي لبريخت، بأسلوبٍ يكشف عن الكثير في ما يرويه عن تعامُل فرقةٍ مسرحية أمريكية في الواقع مع إخراج الأم شجاعة، وهو يبدأ حديثه بوصف مقاومة الجمهور لبريخت على النحو التالي: «لم ندفع أحدًا من قبلُ إلى ترك المسرح مثلما فعلنا أحيانًا بهذه المسرحية» (بلاو ١٩٦٤م، ص٧ أ) وبعد ذلك يشرح كيف حاول الممثِّلون أن يتغلَّبوا على رد فعلٍ مُماثِل، قائلًا: إن الممثِّلين شعروا، بعد الانتهاء من قراءة المسرحية كاملةً أول مرة، «بالغربة؛ كما أَحَسُّوا أيضًا بالملل، فلم يكن بالمسرحية نبضٌ حيٌّ، باستثناء مشهدٍ واحد يُثير التعاطف حقًّا، وهو الذي تقوم فيه كاثرين، الابنة الخرساء، بدَقِّ الطبل على سطح المنزل» (ص٧ أ)، واستخدام مصطلح «الغربة» في هذا السياق يُذكِّرنا تذكيرًا قويًّا بالاستراتيجية الثالثة التي حدَّدْناها آنِفًا. وقد يصف المصطلح بالدقَّة الكافية ما شعر به الممثِّلون، ولكنه لا علاقة له على الإطلاق باستخدام بريخت لمصطلح التغريب. ومع ذلك فالممثِّلون لا يعترضون، ولا يزالون ملتزمين بمستوى الاستراتيجية الثالثة إذ يقول بلاو «إن اكتشاف هذه المسرحية قد تسبَّبَ في الحرج لنا؛ إذ كان معيارًا لنقائصنا الخاصة وجوانب تعصُّبِنا الثقافي» (ص٧ ب)، خصوصًا عندما يكتشف الممثِّلون أن أسلوب إخراج بريخت للمسرحية، على الرغم من اختلافه الشديد عمَّا اعتادوه، ينجح فعلًا في الواقع، «ما أكبر الصدمة التي أصابتنا في أول بروفة لنا بالملابس، وإن كان يجب علينا أن نعرف أن ملابسنا المسرحية كانت تشبه الملابس المسرحية (ولم يكن بدٌّ من ذلك)» (٨ ب)، ونجد أخيرًا أن إخراج المسرحية يجعل كثيرًا من الممثِّلين ينتقلون من مستوى الاستراتيجية الثالثة إلى مستوى الرابعة، وبعضهم لا يزال «يُفضِّل الجزء الأخير من المسرحية؛ إذ لا يزال معظمنا يميل إلى قصر الطابع الدرامي على الإيقاع السريع وكل ما يتَّسِم بالعنف» (ص٩ أ). ولكن الذين انتقلوا من المستوى الثالث إلى المستوى الرابع يُدرِكون أن «الدراما توجد في الأطراف الهادئة للتاريخ بقدر وجودها في المنتصف المتَّسِم بالإثارة» (ص٩ أ)، حتى ولو كان من حقِّنا أن نتساءل إن كان بريخت يريد لمسرحيته أن تُؤدِّي إلى هذا الإدراك.

كان هيز وبنتلي يريدان جعل بريخت ملائمًا لبرودواي، فحاولا أن «يشرحا» لجمهورهما أو قُرَّائهما المعنى الذي كان بريخت يريد من جمهوره وقُرَّائه أن يصِلوا إليه بأنفسهم؛ إذ يكتب بريخت إرشادًا مسرحيًّا يقول: «تَثِبُ كاترين الخرساء من العربة وتُصدِرُ أصواتًا مُزَمجِرة» ولكن هيز يقول: «تُصدِر الخرساء كاترين صيحاتٍ متحشرجة لأنها تُلاحظ الاختطاف» (بريخت ٣٧/هيز ١٢ [والتأكيد من عندي]). وتقول الأم شجاعة

لكاترين: «أنت نفسك صليب، وعندك قلب طيب» وهيز يترجم هذه الكلمات على النحو التالي: «أنت نفسك صليب، وما العون الذي تُقدِّمينه لي؟ وعلى أية حال فلديك قلبٌ طيِّب» (بريخت ٣٤/هيز ١١) ويترجمها مانهايم هكذا: «أنت تصلبين نفسك لأنك ذات قلبٍ طيِّب» (بريخت ٣٤/مانهايم ١٤٢)، والكلمات بالبُنط الأسود ليست في النص الألماني.

ويُحاول بنتلي أن يحلَّ مشكلة زيادة شفافية بريخت بالمبالغة في استخدام الكلمات المركَّبة والمطبوعة بالخط المائل؛ إذ تتحوَّل عبارةٌ مثل «من أنت؟» عنده إلى «مَن تظنين مَن تكونين؟» (بريخت ٢٤/بنتلي ٤)، وعبارة «ولكن ليس لدينا أي طعامٍ أيضًا» تُصبح عنده «والأمر لا يختلف كثيرًا، فليس عندنا أيضًا أيُّ طعام» (بريخت ٣٩/بنتلي ١٣)، وأخيرًا نجد أن عبارة «سوف يقصف القائد رقبتك إن لم يكن على المائدة شيء» يترجمها بنتلي بالكلمات التالية: «أعرف مشكلتك: إن لم تجدي طعامًا على وجه السرعة، فسوف يقصف الرئيس رأسك السمين» (بريخت ٤٠/بنتلي ١٤).

ويبذل هيز وبنتلي أيضًا قُصارى جهدهما لإدماج الأغاني إدماجًا كاملًا في المسرحية، حتى تقترب من شكل المسرحية الموسيقية، على الرغم من أن بريخت يستخدم الأغاني باعتبارها الأداة الأساسية لإيجاد «تأثير الاغتراب» [أي الحيلولة دون تعاطُف الجمهور مع ما يجري على المسرح]، ومن الطريف في هذا الصَّدَد أن نُشير إلى ما حدث للأغاني في العرض الوحيد لمسرحية الأم شجاعة على مسارح برودواي؛ إذ يقول كلورمان:

> يتضمَّن النص الأصلي تسع أغنيات، وفي ظني أن الكثير منها قد حُذِف. وربما يكون السبب أنها لو بقيت جميعًا في النص لزاد الوقت المستغرَق في غنائها وأدائها على أربعٍ وعشرين دقيقة، ولأقدمَتْ نقابة الموسيقيين على اعتبار العرض مسرحيةً موسيقية، ويقتضي هذا التصنيف، طبقًا لِلَّوائح، استخدام أربعةٍ وعشرين موسيقيًّا، وتحمُّل تكاليف باهظة.
>
> (١٩٦٦م، ص٦٢)

ويُضيف بنتلي «سطورًا انتقالية» بين النص المنطوق والأغنية، في حالة «أغنية المرأة والجندي» حتى يُضفِي على الأغنية مزيدًا من مذاق المسرحية الموسيقية، والإضافة هي: «تأتي بائعةُ الأسماك إلى هذا الجنديِّ الشاب/وتقول البائعةُ الهَرِمَة ما يأتي» (بريخت ٤٥/بنتلي ١٨).

ويمكن أن نلحظ تأثير المسرحية الموسيقية أيضًا في الميل إلى استعمال الكلمات الغامضة ذات المعاني التجريدية، والصِّيَغ الثابتة في ترجمة الأغاني، على عكس ترجمة النص المنطوق، أضِف إلى هذا أن ضرورة القافية تجعل المترجم يلجأ إلى الحشو الزائد عن اللزوم، حيث يكون النص الأصلي صادمًا مجسَّد المعاني؛ فالنص الأصلي يقول بالألمانية ما معناه «أيها القائد، لن يزحف رجالك لُملاقاة الموت إلا بتناول السجق، فدع السيدة شجاعة تشفي أوَّلًا جراحهم وآلامهم الجسدية والنفسية بالنبيذ»، ولكن هيز يترجمها على النحو التالي:

لقد خَلَتْ هذي البلادُ كلُّها من اللحومْ/قد اشتَهَرْتُمو ولكن لا نرى الخُبزَ العَميمْ/وهكذا أجيءُ باللذيذِ من خير الطُّعومْ/وبالنبيذ حتى تشربوا وتَنزِعُوا الخوفَ المُقيمْ.

(بريخت ٢٥/هيز ٤)

كما يحرص بنتلي على زيادة اتِّفاق نصوص الأغاني مع أسلوب المسرحية الموسيقية ونطاقها الشعري. وهكذا فإن السطور الموجَزة التي تُمثِّل الختام في بريخت وهي:

«وفي صباحِ يومٍ أغبرِ الأديمْ
كان ابتداءُ حُزنِيَ الأليمْ
فاصطفَّ في الميدان أفرادُ السَّرِيَّةْ
وبعدَها دَقُّوا الطُّبول وَفْقَ العادةِ المَرْعِيَّةْ
وعندَها سارَ العدوُّ تاركًا ديارنا
ووسْطَهُمْ يسيرُ محبوبي أنا»[١]

يحشوها بنتلي بسلسلةٍ من التعبيرات ذات القوالب النَّمَطية فتصبح:

«قد يصمُدُ الحبُّ الرَّهيفُ في الربيعْ
لآخر الصيفِ البديعْ

[١] اعتمدتُ هنا على الترجمة المنثورة الدقيقة التي يُورِدُها ليفيفير للنص الألماني، واقتصرتُ في إعادة الصوغ على الوزن والقافية (المترجم).

لكنَّما الخريف قادمٌ على عَجَلْ
وبعدَهُ يُدَمِّرُ الشتاءُ أهدابَ الأمَلْ
إذ حَلَّ ديسَمْبرْ. وهكذا اصطفَّ الرِّجالْ
إزاءَ أشجارِ اختبائِنا بمَهجَعِ الظِّلالْ
وأسرعوا إلى الخروج عندَها
ولم يعودوا قطُّ بعدَها.»

(بريخت ٥٥/بنتلي ٢٣)

لم يُبْقِ بنتلي على شيءٍ يُذكَر من نص بريخت، والإشارة إلى فصول العام والذكرى الحزينة، وهي التي تقتضيها مسارح برودواي في حالاتٍ كثيرة، تشهد قَطْعًا على ما فعل، ويُسيطر النطاق اللغوي للمسرحية الموسيقية سيطرةً كاملة عندما يترجم بنتلي الكلمات التالية؛ إذ يقول النص الألماني «يا مَن تُدعَى شنابس، يا مُضيفي، أسرِع!/فالفارس على ظهر جواده لا وقتَ عنده/فعليه أن يُحارِب في سبيل إمبراطوره»، وبنتلي يترجمها على النحو التالي: «يا مَن تُدعَى شنابس، يا مُضيفي، أسرِع وتعجَّل!/فالجندي ليس لديه وقتٌ يُضيعه/ولا بد أن يُطلِق النار، النار، النار/مُجْتَثًّا أعداء قيصره» (بريخت ١٠١، بنتلي ٤٩). والسطور الأخرى التي تُمثِّل القرار في كل أغنيةٍ يترجمها بنتلي بانتظامٍ شديد، [وَفْقَ تقاليد المسرحية الموسيقية] إذ تتحوَّل الكلمات التالية في النص الألماني «لا بد من رحيله إلى مورافيا» إلى ما يلي عند بنتلي: «لا بد أن يُبدِي الكراهية، الكراهية، الكراهية/لا ينبغي أن يطول انتظار قيصره.» وأما العبارة الموجَزة: «لا بد أن يموت في سبيل إمبراطوره»، فتُصبح «لا بد أن يموت أن يموت أن يموت/من أجل تمجيد قيصره» (بريخت ١٠١/بنتلي ٥٠).

وأقلُّ ما يمكن قولُه من باب الرأفة ما يلي: لا بد أنَّ بنتلي كان يعتقد أن هذه الطريقة في الترجمة سوف تُيسِّر التطويع الثقافي لبريخت خيرًا من الترجمة الحرفية. ومع ذلك، فإن ترجمة بنتلي تُيسِّر أيضًا تصوُّر اعتراض الممثِّلين الأمريكيين، في المتوسط، وعدم لومهم على اعتراضهم.

ويتَّسِم بناء مسرحية بريخت بالوقائع المنفصلة الموجَزة، وبالإشارات المسرحية التي تقصد إلى الإلماح إلى حدٍّ ما بأسلوب تمثيل الممثِّلين، وهذان مَعْلَمَان من معالم المسرح التي لا تُحقِّق نجاحًا كبيرًا في المسارح التي تُهيمِن عليها المسرحية المحبوكة. وهكذا يُعيد هيز

تقسيم نصِّ بريخت إلى فصولٍ ومشاهد، ويحتفظ بنتلي بالمشاهد عند بريخت، مانحًا كُلًّا منها عنوانًا، وهو السطر الأول من نص بريخت، وكلٌّ منهما يُحوِّل إرشادًا مسرحيًّا موجَزًا مثل «عندما يأتي الطبَّاخ، يُحَمْلِقُ في أشيائه، مُشوَّش الذهن» إلى كلامٍ أدق وأقرب إلى أفهام جيلٍ كامل من الممثِّلين دَرَجَ على أسلوب ستانسلافسكي في الإخراج، أو على الشكل الأمريكي لذلك الأسلوب على الأقل؛ فالإرشاد السابق يتحوَّل إلى ما يلي: «ثم يعود الطبَّاخ ولا يزال يأكل، ويُحَمْلِقُ في دهشةٍ في أشيائه» (بريخت ١٩٢/هيز ٧٢/بنتلي ٧٢). بل إن مانهايم نفسه لا يُبدِي الثقة في كل حالةٍ بأنَّ نَصَّ بريخت يكفي في ذاته. فعندما تموت كاترين تقول الأم شجاعة: «ربما كانت نائمة». ولكن الترجمة تقول: «ربما استطعتُ أن أجعلها تنام» ثم تُغنِّي الأم شجاعة أغنية النوم التي تُغَنِّيها أيضًا في بريخت، وتُضيف قائلةً: «لقد نامت الآن» (بريخت ١٥٣/مانهايم ٢٠٩). والإضافة غير موجودة في الأصل، وبالمثل. فعندما تُقرِّر الأم شجاعة ألَّا تشكو، رَغم كل شيء، إلى القائد، بل أن تنهض وتخرج وحسب، مُخْتَتِمةً المشهد، يُضيف بنتلي إرشادًا مسرحيًّا من عنده يقول «يتطلَّع الكاتب العمومي إليها وهي خارجة، ويهزُّ رأسه» (بريخت ٩٠/بنتلي ٤٤).

ويُمثِّل حوار بريخت مشكلةً أخرى؛ إذ لا بد أن يتدفَّق بسلاسةٍ حتى يتفق مع مفهوم المسرح السائد في بريطانيا وأمريكا. وأوضحُ استراتيجية لتحقيق ذلك إعادة توزيع السطور على الممثِّلين، فمِن الواضح أنه لا ينبغي السماح للممثِّلين بالوقوف صامتين فترةً أطول مما ينبغي، ومن ثَمَّ فعندما تقول إيفيت — المُومِس — في الأصل الألماني «إذن نستطيع أن نخرج وننظر. أحب أن أخرج وأبحث عن الأشياء، أحب أن أتمشَّى معك يا بولدي، أليس ذلك لطيفًا؟ حتى لو استغرقنا أسبوعين»، تتحوَّل الفترة نفسها عند بنتلي إلى «إيفيت: نعم! لنا بالتأكيد أن تبحث عن شيء. أُحِبُّ المشي والنظر، أحب أن أتمشَّى معك يا بولدي، الكولونيل: حقًّا؟ فعلًا؟ إيفيت: إنه أمرٌ لطيف، وأستطيع أن أقضي فيه أسبوعين! الكولونيل: حقًّا؟ تعنين ذلك؟» (بريخت ٧٦/بنتلي ٣٦).

وعلى غِرار ذلك تُضاف في الترجمة بعض المشاعر إن كان النص الأصلي يفتقر بوضوحٍ إليها، على الأقل في نظر بنتلي. فعندما تُدِين إيفيت الطبَّاخ قائلةً «إنه أسوأ رجلٍ يجري على الساحل الفلمنكي كله، كانت لديه امرأةٌ في كل أصبع، ودمَّرَهُنَّ جميعًا» تتحوَّل كلماتها عند بنتلي إلى «إنه فاسد، لن تجد أسوأ منه في الساحل الفلمنكي كله. لقد أوقع في المشاكل عددًا من الفتيات يزيد عن (مُركِّزًا على الطبَّاخ) الكلب الحقير! صائد

العاهرات اللعين! المَغْوِيُّ قلبًا وقالبًا! (بريخت ١٢٥/بنتلي ٦٣)، وبنتلي يُضيف الإرشاد المسرحي وما بعده إلى النص الأصلي.

وتتعلَّق «المعركة الحساسة» الأخرى التي دارت حول بريخت بـ «ولائه للمذهب الماركسي» إذ يقول النُّقَّاد لقُرَّائهم إن بريخت يكتب بهذه الطريقة «لا من أجل التجديد وحسب» (كتابات القرن العشرين ١٩٧١م ص٨٨) ولكنه كان يحاول إخضاع جماهيره «مباشرةً لرسالةٍ ماركسية» (المرجع نفسه ص٨٩).

وهنا تُستخدَم أيضًا استراتيجياتٌ منوَّعة؛ فالنُّقَّاد الذين لا يريدون التطويع الثقافي لبريخت يزعمون أن الاهتمام الذي يحظى به لا علاقة له بما يكتبه، ولكنَّ «جانبا كبيرًا من صِيته اليوم ينبع من قضيةٍ لا علاقة لها بالمسرح» (برايس جونز، ١٩٦٣م: TCLC، ١، ١٠٨ أ). وأما النُّقَّاد الذين يريدون تطويع بريخت ثقافيًّا فيحتاجون إلى التهوين من نزعته الماركسية في جو الحرب الباردة.

وكما هو متوقَّع، كانت إحدى الاستراتيجيات المفضَّلة في هذا الصدد تتمثَّل في النبذ على أساسٍ سيكلوجي، وهو الذي يسمح للناقد أساسًا بأن يقول: إن بريخت لم يكن يعرف حقًّا ما يفعله. وهكذا فإنَّ على جماهير المسرح وجماهير القرَّاء أن تُركِّز على مسرحياته، لا على أيديولوجيته، مثل جاسنر الذي يقول: «إن طابعه الفريد باعتباره فنَّانًا لا يكمُن في المضمون أو المذهب السياسي، بل في الأسلوب الذي ترجم به اتجاهًا معيَّنًا في الدراما، وأسلوب الإخراج، والنظرية الدرامية» (١٩٥٤م، ص١٠١ ب)، وأقصى ما يمكن أن يُقال عن ماركسية بريخت، في حدود هذه الاستراتيجية، نجده في عبارةٍ شاردة من لونٍ ما مثل «لقد جعلَتْه ماركسيته ينطلق انطلاقاتٍ بلهاء في دروبٍ اقتصادية ساذجة» (أودونيل، ١٩٦٩م).

ومن الممكن أيضًا أن نعترف بأن بريخت كاتبٌ عظيم وإن أبدَيْنا الأسف لكونه ماركسيًّا، ولم نتجاهل تلك الحقيقة، وفي سبيل هذه الغاية وُضعتْ ضروبٌ منوَّعة من استراتيجية النبذ المذكورة؛ إذ يتصوَّر المرء أن الماركسية لم تأتِ بالسعادة إلى بريخت، في نهاية المطاف: «فالأيديولوجية الشيوعية تُساعده على تجسيد أحاسيسه وإضفاء العقلانية على فنه، وهي تُشجِّعه على إيجاد سببٍ خارجي لنوازع القسوة والطمع والشهوة التي يجدها في الحياة، ولكنها جميعًا لا تُعادل في الحقيقة القلق الميتافيزيقي عند بريخت» (بروشتاين، ١٩٩٠م، ص١١١ ب)، ولا غَرْوَ إذن أن يُقال لنا في اللحظة نفسها إن «ما يريده بريخت حقًّا هو النيرفانا [التنوير] البوذي» (بروشتاين، ١٩٩٠م، ص١١٢ أ)،

وعلى غِرار ذلك يُقدِّم إلينا ناقدٌ آخر لمحةً عن «بريخت الحقيقي خلف واجهة الدعم البهيج للنظام الحاكم في ألمانيا الشرقية؛ إذ إنه رجلٌ ذو أشجان، انقشعت أوهامه، فبات يحلم بأرض طفولته في أوجسبرج» (إسلن، ١٩٥٩م، ص١١٩ أ).

وتقول صورةٌ أخرى من صور هذه الاستراتيجية إن بريخت عُوقِب عقابًا شديدًا، حقًّا، على ما فعله؛ إذ تزعُم هَنَّا أَرِنْتْ أنه فقد «موهبة الإبداع الربانية» (ص١١٤ أ) «بعد أن استقرَّ به المُقام في برلين الشرقية، حيث كان يستطيع أن يرى، في كل يوم، معنى أن يعيش الناس في ظل نظام حكمٍ شيوعي» (ص١١٥ أ)، ولهذه الاستراتيجية مَزِيَّةٌ إضافية، ألا وهي افتراض التفوُّق المُضمَر للغرب، ما دام الغرب هو القادر، على أية حال، على الصفح عن بريخت؛ إذ يقول بوليتسر «كان الغرب الحرُّ المكانَ الذي يُرحِّب بهذا الكاتب، حتى هذه اللحظة، ويناقشه ويتعلَّم منه ويعرض مسرحياته. ومن المُفارَقات أن بقاء بريخت قد يعتمد على بقاء الغرب، وهو البقاء الذي كان بريخت قد حاول جاهدًا، بكل المعايير العادية أن يمنعه» (١٩٨٢م، ص٣٢ ب).

وأما المُفارَقة الدرامية الكبرى، بطبيعة الحال، فهي أن مُنشِئ المسرح الملحمي يمكن أن يتحوَّل هو نفسه إلى بطل تراجيدي، يُعمِيه خطؤه التراجيدي، ويمنعه من إدراك أنه «حقَّقَ أعظم نجاحٍ له مع الجماهير غير الشيوعية التي كانت (في رأي بريخت) قد أساءت فهم «الرسالة» الثورية الاجتماعية في مسرحياته أو لم تُدركها» وأيضًا من إدراك «أن الضرر الذي أحدثته [الماركسية] بعمله ضررٌ واضحٌ كل الوضوح» (كاسيل، ١٩٧٣م، ص٧٧ ب)، وفي أقصى تجسيدٍ لهذه الاستراتيجية نجدها تُحوِّل بريخت إلى بطلٍ مسرحي مثل فاوست، يبيع روحه للماركسية؛ لأنه حصل في جمهورية ألمانيا الديموقراطية «على ما كان من المُحال أن يحصل عليه في الغرب؛ ألا وهو مسرحه الذي تدعمه الدولة دعمًا سخِيًّا» (كاسيل، ١٩٧٣م، ص٧٨ أ).

وتتمثَّل استراتيجيةٌ أخرى في الإعجاب الحاسد؛ إذ يقول جرينبرج إن «بريخت يمكن اعتباره الكاتب الوحيد الذي انتزع من الستالينية أي شيءٍ يُعَدُّ أو يشبه الفن العظيم الأصيل» (١٩٦١م، ٩٨ أ)، وعلى غِرار ذلك يقول كوريجان إنه إذا كان بريخت ماركسيًّا، فإنه قد احتفظ بنزاهته باعتباره فنَّانًا على الأقل، «فلم يركع قطُّ تبجيلًا للشيوعية، ولم يسمح في حياته بأن يعتبر مسرحه مزارًا مقدَّسًا» (١٩٧٣م، ١٢٠ ب).

والاستراتيجية الأخيرة تتمثَّل في التظاهُر بأن بريخت ليس ماركسيًّا في الحقيقة، ولكن بصورةٍ سطحية فقط، والقول بأن التزامه الحقيقي يتجاوز أية قضيةٍ سياسية

مباشرة؛ إذ يقول بنتلي: «يوجد بريخت الحق تحت المستوى السياسي؛ فهو شاعر الديموقراطية بمعناها الأعمق من المعنى الذي يُطبَّق على مُناصري قضايا محدَّدَة» (١٩٥٣م، ٩٨ أ)، ويُواصِل كوريجان هذه النغمة نفسها متسائلًا كيف يمكن لبريخت أن يكون ماركسيًّا حقًّا ما دامت «النظرة الحداثية لـ «اللاعقلانية» تتناقض تناقضًا كاملًا مع الفكر الماركسي؟» (١٩٧٣م، ١٢٠ ب).

وينبغي ألا نُدهَش إذن لخلوِّ ترجمتَيْ هيز وبنتلي من أي شيء تُشْتَمُّ فيه الماركسية أو أي شيء يُوحِي ولو من بُعد بـ «الصراع الطَّبَقي»؛ إذ إن هيز يُخفِّف بانتظام من قوة المذهب السِّلْمي الشديدة، فيحذف أحاديث كاملة، مثل الحديث التالي بسخريته المريرة: «ليست الحرب يسيرةً في البداية، مثل جميع الأشياء الطيبة، ولكنها ما إن تبدأ حتى يصعُب التخلُّص منها؛ فالناس تخشي السِّلْم، مثل لاعبي النَّرْد الذين لا يريدون التوقُّف؛ لأن عليهم أن يدفعوا المال إن توقَّفوا، ولكنهم يخافون الحرب في البداية، فهي جديدةٌ عليهم.»

كما يُضعِف هيز من الرابطة الواضحة بين الحرب والتجارة في شخص الأم شجاعة، بأن يحذف بعض الكلمات التي يضعها بريخت على لسانها، مثل قولها «علينا الآن أن نُواصِل المسير؛ فالحرب لا تندلع كل يوم، ويجب عليَّ أن أُسرِع»، ويُهوِّن بنتلي أيضًا من شأن المذهب السِّلْمي؛ فالحديث الذي يقول بالألمانية «تستطيع أن ترى أن الحرب لم تستمرَّ هنا فترةً طويلة، دعني أسألك إذن من أين أتيت بِشِرْعتك الأخلاقية؟ السِّلْم حالٌ مهترئة. ولا بد من الحرب لإقرار النظام؛ فالبشر يصبحون جامحين جانحين في ظل السِّلْم» يتحوَّل عنده إلى عبارةٍ واحدة وحسب، وهي «ما يحتاجون إليه هنا هو حربٌ ضَرُوس» (بريخت ٢٢/بنتلي ٣)، وأضِف إلى ذلك أن بعض الألفاظ والعبارات المرتبطة بالحرب تضعها الترجمة في نطاقٍ دلالي أنبل، فالجملة التي تقول: «سيخرج كِلانا إلى ذلك الميدان حتى نُسَوِّي هذه المسألة وسط الرجال» تصبح «سيخرج كِلانا الآن حتى نُسَوِّي هذه المسألة في ميدان الشرف» (بريخت ٣٠/بنتلي ٨)، وعبارة «بالحِراب والمدافع» تصبح «بالنار والسيف» (بريخت ١٤٥/بنتلي ٧٦). وأما مانهايم الذي ترجم بريخت بعد هذين، وفي مناخٍ أكثر تعاطفًا مع بريخت، فيتخذ المدخل المضادَّ ويزيد من إبراز المذهب السِّلْمي والتصريح به، فيترجم الجملة التي تقول «ما أكثر الذين كانوا يريدون الكثير الذي لم يكن متاحًا لعددٍ كبير» بما يلي: «يتصوَّر بعض الناس أنهم يريدون أن يحتملوا الحرب دون ضرر/تاركين الخطر للشجعان» (بريخت ١١٣/مانهايم ١٨٥).

وأخيرًا نرى أن الأحكام التي أصدرَها بعض النُّقَّاد على بريخت في نحو عام ١٩٧٢م، يمكن معادلتها باستراتيجيةٍ واحدة أو أكثر من الاستراتيجيات المذكورة آنِفًا، فبعضهم يسلك الطريق الرئيسي؛ أي الذي يتجاوز الماركسية، فيقول: «ما الذي يقوله بريخت في آخر الأمر؟ واصِل سعيك على الدوام، ولا تسمح لنفسك بالجُمُود في أية مرحلة، واجعل هدفك التمتُّع السِّلْمي بأطايب الحياة» (كلورمان، ١٩٧٤م، ص١١٦ أ)، ويلعن آخرون بريخت بسبب ماركسيته؛ إذ يقول شيشني: «كان بريخت منحازًا إلى صفِّ مَن يريدون سَجْن البشرية، متظاهرًا بأنه مُعلِّمٌ للناس ومُحرِّرٌ لهم» (١٩٦٩م، TCLC ٦، ص٣٣ ب)، كما يفصِل آخرون بين الفنَّان وبين الماركسي، قائلين إن مسرحيات بريخت «رائعةٌ بسبب ثراء تنوُّعِها، ونبرة هِجائها اللاذِع، ومَيْلِها إلى الكوميديا في أحيان كثيرة، وأسلوبها في تحقيق الغرض الأول والعريق للدراما؛ ألا وهو التَّسْرِيَة» (دراما العالم الحديث، ص١٠٦ ب)، وأقول أخيرًا إن بيننا آخرين يُفضِّلون عدم الالتزام بشيء، قائلين وحسب إن بريخت «ابنٌ رئيسيٌّ من أبناء أوروبا في القرن العشرين» (كاسيل، ١٩٧٣م، ص٧٧ أ)، ولا يقطعون إلا في أنه قدَّم «للمسرح الأوروبي بصفةٍ عامَّة جرعةَ تقويةٍ كان في مَسِيس الحاجة إليها» (كاسيل، ١٩٧٣م، ص٧٨ ب).

أرجو أن أكون قد بيَّنتُ كيف أن الترجمة والنقد والمراجع تستطيع معًا أن تخلق صورةً لكاتبٍ من الكُتَّاب ولعملٍ من الأعمال الأدبية. ولقد حاولتُ تحديد الغاية من وراء بناء بعض هذه الصور. وسوف يكتسب ما فعلتُه مزيدًا من الأهمية إذا أدركنا أن الصور المذكورة لبريخت تُعتبر بريخت الحقيقيَّ في أعين الكثير من أفراد جمهور المسرح وجمهور القرَّاء الذين لا يستطيعون فَهْم الألمانية أو قراءتها؛ إذ ليست لديهم إلا هذه الصورة، ولا يقتصر ذلك على بريخت وحده، وهو ما يزيد من تبرير حفزنا على تحليل طرائق بناء هذه الصور وغيرها.

الفصل الثامن

التوجه للترجمة في الدراسات الثقافية

سوزان باسنيت

في عام ١٩٩٠م شاركني أندريه ليفيفير تحرير كتابٍ يضمُّ مجموعةً من المقالات جعلْنا عنوانه الترجمة والتاريخ والثقافة، وشاركني كتابة المقال التمهيدي للكتاب، والذي قصدنا به أن يكون بمثابة مانيفستو [بيان] عمَّا رأينا أنه يُمثِّل تحوُّلًا رئيسيًّا في التأكيد، في مجال دراسات الترجمة؛ إذ كنا نحاول إقامة الحُجَّة على أن دراسة الترجمة وممارستها قد تحوَّلَتَا من مرحلتهما الشكلية، وشَرَعَتَا في النظر إلى قضايا أعرض تتعلَّق بالسياق والتاريخ والأعراف، فقلنا:

> في يومٍ من الأيام. كان السؤالان اللذان يُطرَحان دائمًا هما: «ما طريقة تعليم الترجمة»؟ و«ما منهج دراسة الترجمة»؟ فأما الذين يعتبرون أنفسهم مترجمين فكثيرًا ما كانوا يزْدَرُون أية محاولاتٍ لتعليم الترجمة. وأما الذين كانوا يزعمون أنهم معلِّمون، فكثيرًا ما لم يمارسوا الترجمة، ومن ثَمَّ كانوا مضطرِّين إلى اللجوء إلى منهج التقييم القديم وهو وَضْع إحدى الترجمات بجانب ترجمةٍ أخرى وفحصهما معًا في فراغٍ شكلي، أما الآن فقد تغيرت الأسئلة، وأُعِيدَ تعريفُ الغرض من الدراسة، فأصبح الذي يتعرَّض للدرس هو النص الكامن داخل شبكته التي تضمُّ العلامات الثقافية المصدرية والمستهدَفة، واستطاعت دراسات الترجمة أن تنتفع من هذا الطريق بالمدخل اللغوي وأن تخرج منه وتتجاوزه.

(باسنيت وليفيفير، ١٩٩٠م)

وأطلقنا على هذا التحوُّل في التأكيد مصطلح «التوجه الثقافي» في دراسات الترجمة، وقلنا إنه إذا اقترنت دراسة عمليات الترجمة بممارسة العمل بالترجمة أمكنها أن تفتح لنا طريقًا لتفهُّم دقائق العمليات النصية المركَّبة المُتَّسِمة بالتلاعب، بحيث نفهم مثلًا كيف يُختار أحد النصوص للترجمة، والدور الذي يلعبه المترجم في هذا الاختيار، والأدوار التي يلعبها المُحرِّر، أو الناشر، أو الراعي، والمعايير التي تُحدِّد الاستراتيجيات التي سوف يستخدمها المترجم، واحتمالات استقبال النص في النظام المستهدَف؛ إذ إن الترجمة دائمًا ما تجري في سياقٍ مستمر، ولا تجرى قطُّ في فراغ، كما يتعرَّض المترجم لشتَّى القيود النصية وغير النصية. وقد أصبحت هذه القيود — أو عمليات التلاعب التي يمرُّ بها نقل النصوص من لغةٍ إلى أخرى — مجالَ التركيز الرئيسي في العمل بدراسات الترجمة. وهكذا غيَّرَتْ دراسات الترجمة مسارها من أجل دراسة هذه العمليات فاتَّسَع نطاقها وزاد عُمقها أيضًا.

وكان أيُّ عاملٍ في دراسات الترجمة في السبعينيات يشعر بوجود خطٍّ فاصل واضح بين عمله وبين الأنماط الأخرى للبحوث الأدبية أو اللغوية؛ إذ كانت دراسة الترجمة تشغل ركنًا صغيرًا في مجال اللغويات التطبيقية، وركنًا أصغر منه في الدراسات الأدبية. ولم تكن تشغل أي مكانٍ في مجال دراسات الترجمة الجديد نشأةً وتطوُّرًا. بل إن الذين كانوا يعملون في مجال الترجمة والمجالات الأخرى المتصلة به كانوا يشعرون بضربٍ من التحوُّل الشيزوفريني [الفِصامي] عندما يتعرَّضون للمسائل المنهجية، ففي العصر الذي كان يشهد بُزوغ مذهب التفكيك. كان الناس لا يزالون يتحدثون عن الترجمات «النهائية»، وعن «الدقة» و«الأمانة» وعن «التعادل» بين النُّظُم اللغوية والأدبية. وكانت الترجمة تشبه شخصية «سندريلا» التي لا يلتفت إليها أحدٌ التفاتًا جادًّا. وكانت اللغة المستخدمة في مناقشة العمل بالترجمة قديمةً بالية إلى حدٍّ يدعو للدهشة حين تُوضَع بجوار المفردات النقدية الجديدة التي كانت تُهَيمِن على الدراسات الأدبية بصفةٍ عامَّة. وكان الانتقال من حلقةٍ دراسية حول النظرية الأدبية إلى حلقةٍ دراسية حول الترجمة في تلك الأيام يشبه الانتقال من آخر القرن العشرين إلى حِقْبة الثلاثينيات. وكان النقاش حول الترجمة يخضع لسيطرة لغة النقد التقييمية.

وأعتقد أن أول إشارةٍ واضحةٍ لتغيُّر اتجاه الريح كانت الحلقة الدراسية التي عُقدتْ في مدينة لويفين، في بلجيكا، عام ١٩٧٦م، وهي التي جَمَعَتْ للمرة الأولى بين باحثين إسرائيليين من الدارسين لنظرية «النُّظُم المتعدِّدة»، وبين باحثين من هولندا وبلجيكا

ولوكسمبورج، وحَفْنَةٍ من الباحثين من بلدانٍ أوروبية أخرى، وفي تلك الحلقة الدراسية كُلِّفَ أندريه ليفيفير بوضع تعريفٍ لدراسات الترجمة، وهو التعريف الذي ظهر في الكتاب المطبوع عن أبحاث الحلقة عام ١٩٧٨م. وكان الهدف من ذلك المبحث (إذ كان يراه مبحثًا وحسب في تلك المرحلة) «وَضْعَ نظريةٍ شاملة يمكن استخدامها بصفتها مبدأً توجيهيًّا لإنتاج الترجمات»، وكان المفترَض ألا تستقي النظرية إلهامها من «الوضعية المنطقية الجديدة» ولا من مذهب «التفسيرية»، بل أن تعتمد دومًا على دراسات الحالة لإثبات صحتها، وأن تكون ديناميةً لا جامدة ما دامت سوف تكون في حالة تطوُّرٍ مستمر، ويُضيف تعريف ليفيفير:

> ليس من المُستبعَد أن تكون النظرية الموضوعة بهذا الأسلوب مفيدةً في وضع النظرية الأدبية واللغوية، كما لا يُستبعَد أيضًا أن تُؤثِّر الترجمات الموضوعة وَفْقَ المبادئ التوجيهية المؤقَّتة في هذه النظرية في تطوُّر الثقافة المستقبِلة لها.
>
> (ليفيفير، ١٩٧٨م)

أي إنه كان المفترَض ارتباط النظرية بالممارسة ارتباطًا لا تنفصم عُراه، بحيث لا توجد النظرية بصورةٍ مجرَّدة، بل أن تكون ديناميةً قابلة للتطبيق في دراسة دقائق ممارسة الترجمة، بحيث تقوم النظرية والممارسة بتغذية بعضهما بعضًا.

ومقولة ليفيفير البالغة الإيجاز، التي وصفَها جنزلر بأنها «اقتراحٌ متواضعٌ إلى حدٍّ كبير» (جنزلر ١٩٩٣م) قد أسهمَتْ — على قِصَرِها — في وضع بعض القواعد الأساسية للمرحلة التالية من مراحل تطوُّر دراسات الترجمة. وكان من العناصر الجوهرية في هذه المقولة رَفْضُ موقف التقييم القديم، ورفض تحديد موقع دراسات الترجمة في إطار الدراسات الأدبية وحدها أو في إطار علم اللغة وحده، ونستطيع بما اكتسبنا من خبراتٍ في الفترة المُنصَرِمة أن نرى ذلك ذا أهميةٍ جوهرية؛ فالذي كانت المقولة تقترحه فعليًّا — وإن لم يدرك أحدٌ ممن اقترحوها الحقيقةَ أنذاك — أنَّ على دراسات الترجمة أن تشغل موقعًا جديدًا خاصًّا بها.

والذي نستطيع أن نراه أيضًا، حين نسترجع الماضي، أن دراسات الترجمة كانت قد شغلت فعلًا مساحةً مشترَكة مع ذلك المجال البيني السريع التطوُّر أي الدراسات الثقافية؛ إذ كان الموضوع منذ نشأته باعتباره حركةً مُناهضةً للهيمنة في الدراسات

الأدبية، وباعتباره مُعارِضًا لسيادة مفهومٍ واحد لـ «الثقافة» تُحدِّدُه الأقلِّيَّة، قد تحرَّك وغيَّر موقعه مبتعدًا عن الأدب ومقتربًا من علم الاجتماع، ويُحذِّر ريتشارد جونسون، أحد رُوَّاد هذا الموضوع، من الأخطار الكامنة في الفصل بين العوامل الاجتماعية وبين العوامل الأدبية داخل إطار دراسات الترجمة قائلًا:

> إن الحدود الثقافية لا تتفق مع حدود المعارف الأكاديمية بصورتها الحالية، لا بد أن تصبح الدراسات الثقافية مباحث بينيةً أو مستقلَّةً عن المباحث الأخرى في توجُّهِها، فكل مَدخلٍ يكشف لنا عن جانبٍ صغير من عمليةٍ أضخم، وكل مدخلٍ منحازٌ نظريًّا، ولكنه شديد الانحياز أيضًا في مَراميه.
>
> (جونسون، ١٩٨٦م)

يجب أن تصبح الدراسات الثقافية، في رأي جونسون، مباحث بينية [أي مشترَكة بين التخصصات] أو مستقِلَّة عن غيرها من المباحث، وهو ما كانت مجموعة لويفين تقوله فعليًّا عن دراسات الترجمة عام ١٩٧٦م، وإزاء التماثُل بين الغايتين، لن نُدهَش حين نعلم أن التلاقي بين الدراسات الثقافية ودراسات الترجمة، عندما تحقَّقَ أخيرًا؛ كان مُثمِرًا، فكان العمل في المجالين يطعن في الحدود العلمية القائمة ويسير — فيما يبدو — نحو إيجاد ساحةٍ جديدة تُمكِّنُهما من التفاعل، لم يكن المقصود إيلاء الأولوية لمدخلٍ واحدٍ وحسب. وقد ثبت منذ البداية أن المداخل المختلفة منحازةٌ بطبيعتها.

ومع ذلك فإن جماعة لويفين كانت تميل في سنواتها الأولى إلى تفضيل مدخلٍ خاصٍّ بعينه، فمنذ عام ١٩٧٠م كان إيتامار إيفين-زوهار، الباحث في النظريات الأدبية، يدعو إلى تَبَنِّي مَدْخَلِه الذي يقول بـ «تعدُّد النُّظُم» في دراسة الآداب المختلفة. وكان صريحًا في تحديد مصدر نظرياته، قائلًا: إنها مستمَدَّةٌ من النُّقَّاد الشكليين الروس؛ إذ زعم إيفين-زوهار أن العمل الرائد الذي قام به تينيانوف، أو أيخنبوم أو زيرمونسكي، في مجالَي التأريخ الأدبي والتاريخ، لم يلقَ حظَّه من التقدير الكامل أو التطوير؛ فالدراسات الأدبية لا تتضمَّن إلا بحوثًا بالغة الضآلة في الوظائف التاريخية لنصٍّ من النصوص، لا النصوص المترجمة وحسب، بل أيضًا أدب الأطفال، والروايات البوليسية، والقصص الغرامية، وحشد من الأنواع الأدبية الأخرى، ونستطيع أن نرى من جديدٍ هنا التوازي الوثيق بين مجالَي دراسات الترجمة والدراسات الثقافية، فكلٌّ منهما يطعن في التمييز في

إطار النقد التقليدي بين الثقافة «العليا» والثقافة «الدنيا»؛ وكلٌّ منهما يطعن في مفهوم الأدب المعتمَد؛ وكلٌّ منهما يحُثُّ على توسيع نطاق دراسة الأدب حتى تتضمَّن وظائف نصٍّ معيَّن في سياقٍ معيَّن، واستنادًا إلى مذهبَي باختين ولوتمان، قال إيفين-زوهار إن آليَّة العلاقات بين ما أسماه الأدب «الرفيع» والأدب «الخفيض» (وهما المصطلحان اللذان سوف يتعرَّضان لطعنٍ أخطر من جانب الدراسات الثقافية) في حاجةٍ إلى التمحيص على أُسُسٍ صحيحة؛ إذ إن أي دراسةٍ للأدب تتجاهل أعمالًا يُقال إنها غير ممتازةٍ فنِّيًّا دراسةٌ ناقصةٌ قَطْعًا، ومِن شأنها أن ترسم صورةً ناقصة إلى حدٍّ بعيد لإنتاج النصوص واستقبالها.

وساهمَ إيفين-زوهار في حلقة الدرس التي عُقدتْ في لويفين عام ١٩٧٦م ببحثٍ عنوانه «موقع الأدب المترجَم في إطار تعدُّد النُّظُم الأدبية»، وهو لا يزال من النصوص الأساسية عند الباحثين في دراسات الترجمة، ويقترح إيفين-زوهار فيه أسلوبًا جديدًا في النظر إلى الترجمة، من خلال تطبيق فكرته المنهجية في الدراسة الأدبية على الترجمة، كان لا بد من طَرْح أسئلةٍ معيَّنة عن العلاقات المتداخلة بين الأعمال المترجمة والنظام المستهدَف، وعن سبب اختيار نصوصٍ بعينها للترجمة في أوقاتٍ معيَّنة وتجاهُل غيرها، ثم عن كيفية اتخاذ الترجمات معايير وطرائق عملٍ محدَّدَة؛ إذ يحِقُّ لنا أن نتساءل مثلًا عن سبب استيعاب النظام الأدبي الإنجليزي لرباعيات عُمَر الخيَّام التي ترجمها فيتزجيرالد استيعابًا كاملًا حتى لم تَعُدْ تُعتبر ترجمة، في حين أن ترجمات القرن التاسع عشر الأخرى لنصوصٍ مُماثِلة قد اختفت ولم يعُدْ لها أدنى أثر، والواضح أن الحُجَّة الجمالية القديمة لا تصلُح لتفسير ذلك، بل لا بد أنَّ عوامل أخرى قد تدخَّلَتْ، وفَحْصُ هذه العوامل هو الذي يجب أن يشغل بال الباحث في دراسات الترجمة.

وطرحَ إيفين-زوهار أسئلةً مهمة أخرى، من بينها: ما عسى أن تكون عليه صورة القوى المحرِّكة في العمل الأدبي ما بين التجديد والمحافظة، وما عسى أن يكون الدور الذي يقوم به الأدب المترجَم في هذا الصَّدَد؟ وقال بعد ذلك إننا قد نجد طريقةً أخرى للنظر إلى دور الترجمة في الأدب، بحيث نرى أن الترجمة قوة تشكيلٍ رئيسية تُؤدِّي إلى التغيير. وكانت فكرة اعتبار الترجمة أداةً جوهرية من أدوات التجديد الأدبي فكرةً ثورية إلى أقصى حد، وهي الفكرة التي كان التاريخ الأدبي التقليدي يميل إلى التهوين من شأنها.

ولنا أن نضرب مثلًا من حالة الشعر الغنائي الأوروبي. وقد وضع بيتر دونك دراسةً مقارنة رائعة لهذا المجال بعنوان القصيدة الغنائية في العصور الوسطى، في

كتابٍ يتميَّز بالتبحُّر العلمي والأسلوب الشائق، ويدرس فيه تطوُّر القصيدة الغنائية في شتَّى أرجاء أوروبا في العصور الوسطى وراصدًا «المنشدين الفرنسيين والألمان» بكل ما اتَّسَمُوا به من تنوُّع» (دونك، ١٩٦٨م)، وهو يناقش تشابُك التقاليد الرومانية بالتقاليد المسيحية، وأوجه التشابه والاختلاف بين النَّظْم الغنائي الديني والعلماني، ويحمل أحد الفصول الرئيسية عنوان «تحوُّلات قصيدة الحب في العصور الوسطى»، ويرصد كيف دخلت القصيدة الغنائية باللغة البروفنسالية [لغة جنوب شرقي فرنسا] إلى اللغة الإيطالية، وكيف تحوَّلَتْ إلى ما يُسمَّى «الأسلوب الجميل الجديد»، ويفتقر تحليل دونك إلى المناقشة اللازمة للروابط ما بين الصور الأولى للقصائد الغنائية باللغة البروفنسالية واللغة القطالونية وبين الشِّعر العربي، ولكن غيره قد قام بهذه المهمة. وأما اللافت للنظر في دراسة دونك فهو أنه لا يناقش الدور الذي لعبته الترجمة في تطوير القصيدة الغنائية وانتشارها. ولكننا إن لم نفترض أن جميع المنشدين والشعراء كانوا يتكلمون لغاتٍ كثيرة، فلا بد أن الترجمة كان لها دورها باعتبارها نشاطًا جوهريًّا.

ومن شأن مدخل دراسات الترجمة في تناوُل القصيدة الغنائية أن يستخدم منهجيةً مقارنة مماثلة لمنهجية دونك، وإن كان هذا المدخل سوف يطرح أسئلةً مختلفة، ومن شأنه أيضًا أن ينظر في تطوُّر كل شكلٍ أدبي من حيث تغيُّر الأنساق الاجتماعية في شتَّى أرجاء أوروبا (نهاية الإقطاع، ونشأة المدينة الدولة) ومن حيث تاريخ اللغة؛ إذ إن نشوء اللغات المحلية في أوروبا كان مرتبطًا بالترجمة، مثلما حدث بعد عدَّة قرون، في عصر النهضة، حين كان ارتفاع مكانة اللغات المحلية وبلوغها منزلةً تُضارِع منزلة اللغات الكلاسيكية مصحوبًا أيضًا بالنشاط المحموم في الترجمة، لم تكن الترجمة على الإطلاق عملًا هامشيًّا، بل كانت في قلب عمليات التحول للأشكال الأدبية وذات صلةٍ وثيقة بظهور اللغات المحلية.

واقترحَ إيفين-زوهار القيام بدراسةٍ منهجية للظروف التي تُمكِّن الترجمة من الظهور في ثقافةٍ من الثقافات، فقال بألفاظٍ تُثير الخلاف إننا نستطيع أن نلاحظ توافُر ظروفٍ معيَّنة كلما حدث نشاطٌ رئيسي في الترجمة، وهي:

(أ) إن كان النظام المتعدِّد لم يتبلور بعد؛ أي عندما يكون الأدب «حديث العهد»؛ أي بسبيله إلى ترسيخ أقدامه؛ (ب) عندما يكون الأدب «هامشيًّا» أو

«ضعيفًا» أو يجمع بين هذا وذاك، و(ج) عند وجود «نقط تحوُّل»، أو أزمات، أو حالات فراغٍ أدبي.

(إيفين-زوهار، ١٩٧٨م أ)

ونحن نجد هذه المقولة اليوم ساذجةً إلى حدٍّ ما، فما معنى تعريف أحد الآداب بأنه «هامشي» أو «ضعيف»؟ إن هذه الألفاظ التقييمية تُثير شتَّى أنواع المشاكل، هل فنلندا «ضعيفة» مثلًا، أو إيطاليا، ما دامت كلتاهما تتميَّز بغزارة الترجمة؟ وفي مقابل هذا هل المملكة المتحدة «قوية» و«رئيسية» لأنها لا تترجم إلا أقل القليل؟ هل هذه المعايير أدبية أم سياسية؟ وهذه هي الصعوبة نفسها التي يواجهها الباحثون العاملون في إطار مصطلحاتٍ معيَّنة مثل «الأقلية/الغالبية»، بطبيعة الحال، ولكن على الرغم من سذاجة المقولة، فإنها ذات أهميةٍ مؤكَّدة؛ إذ يمكن توسيع نطاقها بحيث تصبح دعوةً إلى إعادة التفكير في مناهج وَضْعِنا لأشكال التاريخ الأدبي، وكيفية رسمنا لخريطة القوى التي تُشكِّل الماضي والحاضر.

لقد فَتَحَتْ نظرية «تعدُّد النُّظُم» دروبًا بالغة الكثرة أمام الباحثين في دراسات الترجمة، إلى الحد الذي لا يجعلنا نُدهَش من هيمنتها على التفكير في العقد اللاحق؛ إذ بدأ إنجاز بحوثٍ جديدة بالغة التنوُّع، مثل الدراسة المنتظمة لتاريخ الترجمة وعملية الترجمة، وإعادة نشر ما قاله المترجمون وما قالته نظرية الترجمة في العهود السابقة، وكان هذا الضرب من العمل موازيًا للبحوث المُماثِلة في الدراسات النِّسْوية، وخصوصًا في النوع الذي يُعتبَر «مختفيًا عن التاريخ».

وتلا ذلك إجراء عددٍ كبير من البحوث القيِّمة، الوصفية في جوهرها، ومن الدراسات المقارنة القائمة على النموذج الذي وضعه هومز، والخاص بتحديد مرَّات التوافق فيما بين النصوص، من أجل الارتقاء بتحليل استراتيجيات المترجمين (هومز، ١٩٨٨م).

كما تعرَّض مدخل «تعدُّد النُّظُم» لبعض الانتقاد، خصوصًا لأنه ابتعد ابتعادًا كبيرًا عن النص المصدر والسياق المصدر، وحَوَّل الاهتمام إلى النظام المستهدَف. وكان ذلك محتومًا؛ إذ كان جانبٌ من التفكير في إطار تعدُّد النُّظُم في بداية عهده يتمثَّل في الابتعاد عن القول بوجود أدبٍ معتمَد مسيطِر. وهكذا كان التركيز على حظوظ أحد النصوص [المترجَمة] في السياق المستهدَف يعني تنحية المشكلات الخاصة بمكانة النص المصدر. ولكن التوسُّع في البحوث جعل دارسي الترجمة يشْرَعون في فحص المجالات التي كانت

مُهَمَّشةً في الماضي، وعلى غِرار ذلك، كان العمل المبكِّر في مجال الدراسات الثقافية يميل إلى الطعن [في الهيمنة] ومعارضتها؛ إذ وقف موقف المُناهَضة الصارمة لمفهوم دراسة النصوص المعتمَدة، داعيًا إلى اتخاذ منظورٍ أدبي أوسع نطاقًا يضمُّ الأدب الشعبي (بل ويُؤكِّده حقًّا).

وبحلول نهاية الثمانينيات كان مجال دراسات الترجمة زاخرًا بالأحداث، كما شهدت تلك الفترة نشاطًا كبيرًا في هذا المجال خارج أوروبا؛ إذ إن نظرية تعدُّد النُّظُم، على الرغم من فائدتها لنا بسبب حثِّها لنا جميعًا على التفكير بطرائقَ جديدةٍ في التاريخ الثقافي، كانت منتجًا أوروبيًّا. ولكن العمل في كندا، والهند، والبرازيل، وأمريكا اللاتينية الخاص بالنظر في القضايا الأيديولوجية المحيطة بالترجمة — بطرائقَ بالغة التعقيد — لم يتخذ نظرية تعدُّد النُّظُم نقطة انطلاقٍ له، فاهتمامات أمريكا اللاتينية الخاصة بالعلاقة بين النصوص المصدر والنصوص المستهدَفة قد اتَّسَع نطاقها لتشمل العلاقة بين القوى الاستعمارية وبين الخاضعين للاستعمار، ويناقش راندول جونسون في مقالٍ له عن حركة «آكلي لحم البشر» البرازيلية، بعنوان «استخدام لغة توبي أو عدم استخدامها: أكل لحوم البشر والنزعة القومية في الأدب البرازيلي المعاصر» استعارةَ أكل لحم البشر باعتبارها تعبيرًا عن الهُوِيَّة الثقافية [ولغة توبي هي اللغة التي يستخدمها السكان الأصليون في البرازيل]. ويقول جونسون:

> إن هذه الحركة تُمثِّل — مجازيًّا — موقفًا جديدًا تجاه العلاقات الثقافية مع القوى المهيمنة؛ فلقد أصبح من المُحال استخدام مصطلحَي المحاكاة والتأثير بدلالاتهما التقليدية، فأعضاء الحركة المذكورة لا يريدون نَسْخَ الثقافة الأوروبية بل التهامها، مُستَغِلِّين جوانبها الإيجابية، رافضين جوانبها السلبية، بحيث يخلقون ثقافةً قومية أصلية تصبح مصدرًا للتعبير الفني بدلًا من أن تكون وعاءً لأشكال التعبير الثقافي التي نشأت في مكانٍ آخر.
>
> (جونسون ١٩٨٧م)

ولا يتَّسِع المقام هنا للدخول في دقائق حُجَّة «أكل لحوم البشر» بكل تعقيداتها، ولكنها مهمةٌ لأنها تُقدِّم إلينا استعارةً تقوم بوضوحٍ على مذهب «ما بعد الاستعمار» ويمكن تطبيقها على تاريخ النقل الأدبي وتاريخ الترجمة؛ فالأفكار التقليدية عن الترجمة

تقول إنها في جوهرها «نسخةٌ» منقولة عن «أصلٍ» ما، ونستطيع اليوم أن نرى أن مثل هذه المصطلحات ذات «شحنة» أيديولوجية، كما نستطيع أيضًا أن نرى أنها نشأت في لحظةٍ زمنية معيَّنة، ولكنَّ مما له دلالته أن البلاد المستعمَرة [بفتح الميم] كان يُنظَر إليها في أحيانٍ بالغة الكثرة باعتبار أنها «نسخة» من «الوطن الأم»؛ أي الأصل، وأيُّ طعنٍ في فكرة الأصل والنسخة المنقولة عنه، بكل ما يترتَّب على ذلك من تحديدٍ لمنزلة كلٍّ منهما يُعتبَر فعليًّا طعنًا في رؤية العالم القائمة على المركزية الأوروبية، وقدَّم دعاة الحركة المذكورة استعارة أكل لحوم البشر، وهي صورة التهامٍ طقسي يتحكم فيه مَن يلتهم غيره، للدلالة على إعادة تفكير الشعوب المستعمَرة [بفتح الميم] في علاقتها بالمستعمِر [بكسر الميم] الأصلي. وهذا منظورٌ ينتمي بوضوحٍ إلى مذهب «ما بعد الاستعمار».

وينطبق ذلك أيضًا على مفهوم الترجمة الذي تُقدِّمه شيري سايمون عندما تقول:

> إن المبادئ الشِّعرية للترجمة تنتمي إلى إدراك وجود مذهبٍ جماليٍّ يقوم على التعدُّدية الثقافية؛ فالكِيان الأدبي يتعرَّض للتفتيت، بطريقةٍ مُماثِلة للجسد الاجتماعي المعاصر.
>
> (سايمون، ١٩٩٦م أ)

والعبارة الرئيسية هنا هي «التعدُّدية الثقافية». وهكذا فإن المنظور من زاوية ما بعد الاستعمار يجعل أي قولٍ بوجود حدودٍ ثابتة قولًا مشكوكًا فيه، وتصبح الحدود قلِقةً مُزَعْزَعة، ونحن مضطرُّون إلى أن نقبل ما تقول تيجاسويني نيرانجانا بأنه استراتيجيات الاحتواء الناجمة عن الترجمة؛ إذ تقول: «إن الترجمة تدعم الصور المهيمنة للمستعمَرين [بفتح الميم] وتساعدهم على اكتساب ما يُسمِّيه إدوارد سعيد صُوَرًا تُمثِّلهم، بحيث تصبح كِيانات بلا تاريخ» (نيرانجانا، ١٩٩٢م).

وقد يقول قائلٌ «رُوَيْدَكَ يا صاحِ!» أوَلم ينبع تيارٌ فكريٌّ كاملٌ عن الترجمة من العمل الثقافي الذي نهض به مترجمو الكتاب المقدس مثل يوجين نايدا؟ فعلًا، هذا صحيح، ولكن أفكار نايدا عن الثقافة مُستقاة من الأنثروبولوجيا، ولا أظنُّنا بحاجةٍ إلى التذكير بأن الأنثروبولوجيا كانت مُنحازةً إلى أوروبا حتى عهدٍ جِدُّ قريب، أضِف إلى هذا أن عمل نايدا في مجال الترجمة، على روعته، يهدف إلى تحقيق غرضٍ محدَّد؛ ألا وهو ترجمة نصٍّ مسيحي بهدف إقناع غير المسيحيين بوجهة نظرٍ روحية مختلفة، فكتابه

العادات والثقافات له عنوانٌ فرعي هو «الأنثروبولوجيا للمُبشِّرين المسيحيين»، والعبارة الأولى في الكتاب تقول: «كان المبشِّرون الصالحون على الدوام أنثروبولوجيين مُجِيدين» (نايدا، ١٩٥٤م).

وأما إذا عجز أحدٌ عن إدراك الفرضيات الأيديولوجية الداعمة لجانبٍ كبير من التفكير الأنثروبولوجي، فينبغي أن ندعوه للنظر في الحادثة الشهيرة (أو المؤسفة) التي يرويها وولي سوينكا، في كتابه الأسطورة والأدب العالمي الإفريقي؛ إذ يقول إنه حاول في أوائل السبعينيات إلقاء سلسلةٍ من المحاضرات عن الأدب الإفريقي عندما كان أستاذًا زائرًا في جامعة كيمبريدج. ولم يُسمَح له بإلقاء المحاضرات في قسم اللغة الإنجليزية، وأخيرًا أوجد المسئولون مكانًا له في قسم الأنثروبولوجيا الاجتماعية. ويقول في ذلك الكتاب إن قسم اللغة الإنجليزية «لم يكن يؤمن بوجود وحشٍ مثل الأدب الإفريقي» (سوينكا، ١٩٧٦م)، ويتجه كثيرٌ من الأوروبيين إلى وضع أية ثقافةٍ غير أوروبية، وبصورةٍ آليَّة، في مجال «الأنثروبولوجيا»، وإلى دراسة ثقافات غير الأوروبيين وتقييمها باعتبارها «الآخَر»؛ فالمعيار كان أوروبيًّا.

ولستُ أُهاجِمُ الأنثروبولوجيا الثقافية بصورتها المُطلَقة، فهي تتضمَّن وجهات نظرٍ متعدِّدة، كما نشهد الآن تقارُبًا أشد بين الأنثروبولوجيا الثقافية ودراسات الترجمة. وأما الذي أريده وحسب فهو القول بأن اختصاصات «دعاة الثقافة» الأوائل في دراسات الترجمة كانت قائمةً على منظورٍ أنثروبولوجي ذي تركيزٍ أوروبي لا من منظور الدراسات الثقافية، وهو المنظور الذي لم يتحقَّق إلا بعد ذلك.

فلننظر الآن إلى نشأة الدراسات الثقافية وتطوُّرها، المعتقَد بصفةٍ عامَّة أن هذا المجال قد ظهر أوَّلًا في الستينيات، وأدَّى إلى نشأته نشر سلسلةٍ من النصوص التي وضعها عددٌ من الأكاديميين البريطانيين العاملين في الجامعات ومعاهد تعليم الكبار؛ إذ نشر ريتشارد هوجارت كتابه «فوائد التعليم» عام ١٩٥٧م، وتلاه كتاب رايموند ويليامز الثقافة والمجتمع، وكتاب أ. ب. طومسون نشأة الطبقة العاملة الإنجليزية في عام ١٩٦٣م، وأنشأ هوجارت مركز الدراسات الثقافية المعاصرة في جامعة برمنجهام في عام ١٩٦٤م، وباقي القصة، كما يُقال، معروف.

ولم يكن العمل الذي قام به هوجارت، وويليامز، وطومسون، يُمثِّل مدرسةً ما، أو موقعًا للتفكير الاستراتيجي عند نشر كُتُبِهم أول مرة، ولم يبدأ النظر إليهم باعتبارهم مجموعةً متجانسة إلا في وقتٍ لاحق، بسبب اهتمامهم المشترَك بجوانب النظام الطَّبَقي

الإنجليزي والتزامهم بإعادة تعريف مصطلح «الثقافة». وكانت نقطة انطلاقهم في الفترة التالية للحرب إدراكهم لوجود فجوةٍ في الحياة الفكرية في بريطانيا؛ ألا وهي عدم وجود فكرة «عريضة» عن الثقافة تستطيع تجاوُز الحدود الإقليمية والطَّبَقية، وهاجم رايموند ويليامز، بصفةٍ خاصَّة، أسلوب استخدام الناقد ف. ر. ليفيز لمصطلح «الثقافة» في وصف الأشكال الثقافية الرفيعة وحدها. وكانت حُجَّة ويليامز تقول إننا لا يمكن أن نقبل تعريفًا للثقافة يتجاهل الثقافة الشعبية التي تُعبِّر عن حياة الطبقة العاملة، فقال في كتابه الثقافة والمجتمع إن العالم قد بلغ الآن مرحلةً من التعقيد لا تسمح بأن يزعم فردٌ أنَّ لديه الفهم الكامل والمشاركة الكاملة فيها؛ ومن ثَمَّ فلا يمكن — أو لا ينبغي — إيلاء الأولوية لمنظورٍ أوحد:

> سوف تعتمد أي حضارةٍ يمكن التنبُّؤ بها على ضروبٍ بالغة التنوع من المهارات الشديدة التخصص، وهي التي سوف تقتضي، في المجالات المحدَّدَة لإحدى الثقافات، تفتيت الخبرة. وإذا وُجِدَتْ ثقافةٌ مشترَكة في عصرنا هذا فلن تتمثَّل في المجتمع الشامل الذي تُصوِّره الأحلام القديمة، بل سوف تكون مُنَظَّمةً بالغة التعقيد، تتطلَّب مواصلة التعديل وإعادة رسم الصورة؛ وسوف يكون من المُحال على أي فرد، مهما بلغت موهبته، أن يشارك مشاركةً كاملة؛ لأن تعقيدها سوف يحُول دون ذلك.
>
> (ويليامز، ١٩٥٧م)

ويطرح ويليامز هنا فكرة الثقافة المعقَّدة التي من المُحال إدراكها إدراكًا كليًّا. وقد كُتِبَ عليها أن تظلَّ دائمًا مُفَتَّتَة، فبعضها مجهولٌ وبعضها غير مُحقَّق، وهو يرى — مثل هوجارت — أن الثقافة مُتعدِّدَة الأصوات وفي حالة حركة، فهي كتلةٌ من العلامات التي تنتقل من مكانٍ إلى مكان، وليست كيانًا مفردًا. وكان الشغل الشاغل للدراسات الثقافية في أعوامها الأولى — أي أثناء سعي هذا الموضوع لإثبات وجوده داخل الجامعات — هو إعادة تقييم الثقافة الشفاهية وثقافة الطبقة العاملة، واستعادة مكانة كلمة «الثقافة» من أجل جماهير الشعب لا من أجل النُّخبة التي تُمثِّل أقلِّيَّة. وهكذا انتقل مركز برنامجهام المُشار إليه، بقيادة ستيوارت هول، خليفة هوجارت، إلى اعتباراتٍ تتعلَّق بالتمييز العنصري وبين الجنسين أيضًا. وهكذا تضاءلَ طابعه الإنجليزي الخاص وازداد انتفاعه بالدراسات النظرية في القارَّة الأوروبية.

وما فَتِئَ أنطوني إيستهوب يدعو، منذ زمنٍ بعيد، إلى اعتبار الانتقال من الدراسات الأدبية إلى الدراسات الثقافية عملًا محتومًا متواصِلًا، وقد نشر أخيرًا مقالًا بعنوان «ولكن ما الدراسات الثقافية؟» يرصد فيها تحوُّلات الدراسات الثقافية منذ أواخر الخمسينيات، قائلًا: إنها قد مرَّت بثلاث مراحل فعلية، فكانت الأولى هي التي يُطلَق عليها المرحلة الثقافية في الستينيات، والثانية المرحلة البِنْيوية في السبعينيات، والثالثة مرحلة ما بعد البِنْيوية/المادِّية الثقافية في السنوات العشرين الأخيرة [من القرن العشرين] (إيستهوب، ١٩٩٧م)، وتتفق هذه المراحل الثلاث مع مراحل مختلفة في تثبيت أقدام الموضوع باعتباره مبحثًا أكاديميًّا. فأما المرحلة الثقافية فتُعْنَى بالفترة التي كان التحدي الرئيسي فيها يتمثَّل في استيلاء النُّخبة الأقلِّيَّة على مصطلح الثقافة. وكان هدفها توسيع مفهوم الثقافة حتي تتضمَّن نصوصًا أخرى بخلاف النصوص المعتمَدة. وكانت المرحلة البِنْيوية سِمَةً للفترة التي تحوَّلَ فيها الاهتمام إلى البحث في العلاقة بين الظواهر النصية وبين الهيمنة. وأما المرحلة الثالثة فيتجلَّى فيها الاعتراف بالتعدُّدية الثقافية.

وهذا التقسيم الثلاثي الذي يُمثِّل الخطوط العريضة لسلسلة التحوُّلات في التركيز، ذات الدلالة البالغة العُمق، في دراسة الأدب وفي دراسة الثقافة أيضًا، يمكن تطبيقه أيضًا على دراسات الترجمة في السنوات العشرين الماضية تقريبًا؛ فالمرحلة الثقافية يمكن أن يُوصَف بها عمل نايدا. وربما أيضًا عمل بيتر نيومارك، إلى جانب عمل بعض الباحثين مثل كاتفورد أو جورج مونان؛ إذ لا يمكن إنكار قيمة محاولاتهم للتفكير الثقافي، واستكشاف المشكلة المتمثِّلة في كيفية تعريف التعادل، ومغالبة القول بعدم إمكان الترجمة لغويًّا في مقابل عدم إمكانها ثقافيًّا، وأما المشكلة التي كان على الموجة التالية من الباحثين في الترجمة أن يواجهوها في عمل مَن سبقوهم فكانت اتِّسامه بالبراجماطيقية وانعدام المنهجية إلى حدٍّ كبير، إلى جانب عدم اهتمامه بالتاريخ.

ويمكن وصف مرحلة تعدُّد النُّظُم أيضًا بأنها مرحلةٌ بِنْيوية؛ إذ ظلَّت النُّظُم والأبنية تشغل التفكير في هذا المجال زمنًا معيَّنًا، وربما كنا قد استخدمنا اللغة المجازية وتحدثنا عن «رسم الخرائط» (هومز) و«التيه» (باسنيت) أو حتى «الانكسارات» (ليفيفير) ولكن انشغالنا الأكبر كان بمَدخلٍ يتَّسِم بقدرٍ أكبر من المنهجية في دراسة الترجمة وممارستها، وبينما كانت دراسات الترجمة تعتنق نظرية تعدُّد النُّظُم، كانت الدراسات الثقافية تزيد من تعمُّقِها في نظرية العلاقة بين الجنسين ودراسة ثقافات الشباب، كما بدأت الابتعاد عن التركيز على إنجلترا بوجهٍ خاص، واتَّسَع نطاق الدراسات الثقافية بسرعةٍ

في الثمانينيات في العديد من مناطق العالم، وخصوصًا في الولايات المتحدة وفي كندا وفي أستراليا، فتغيَّر طابعها واتجهت إلى المُواءَمة مع كل مكانٍ تنتقل إليه، فأَدخلَتْ في نطاقها المسائل الخاصة بالهُوِيَّة الثقافية، والتعدُّد الثقافي، والتعدُّد اللغوي، فابتعد تركيزها عن المشاغل البريطانية الخاصة في السنوات الأولى. وأما ما تبقَّى من الدراسات الثقافية في السياق البريطاني، فيمكن وصفُه بالمادية الثقافية، وهي التي يقول ألان سنفيلد إنها البديل البريطاني الأصيل للتاريخية الجديدة في أمريكا (دوليمور وسنفيلد، ١٩٨٥م).

ويُحاول ويل سترو في مقالٍ عنوانه «تغيُّر مواقع الحدود، وانحدار الأنساب» أن يُلخِّص ما حدث للدراسات الثقافية في الولايات المتحدة، قائلًا: إن الدراسات الثقافية «كانت تُمثِّل اتجاه عددٍ من مجالات البحث في العلوم الإنسانية» إلى شواغل ومناهج كان يُرى في الماضي أنها تنتمي لعلم الاجتماع.

> أي — مثلًا — إلى دراسة إثنوغرافيا الجماهير في دراسات أجهزة الإعلام، أو دراسة التشكيلات الفكرية والسلطة المؤسسية في التاريخ الأدبي، أو طرائق وصف بناء الحيِّز الاجتماعي في ضُروبٍ منوَّعة من الأشكال الثقافية.
>
> (سترو، ١٩٩٣م)

كما يُشير أيضًا إلى أن الدراسات الثقافية أتاحت الفرصة لِتَقَدُّم الدراسات الإنجليزية ودراسات الأفلام السينمائية، وهي الدراسات التي يقول إنها «نجحت في تجاوُز مراحل ما بعد البِنْيوية في تطوُّرها»، وأنا أفهم من هذا أن هذه الدراسات كانت قد وقعت في شبكة فكر ما بعد البِنْيوية، وهو الذي يفرض قيودًا تشبه قيود المنهج الشكلي القديم في الحد من الحركة؛ ومن ثَمَّ أصبحت هذه الدراسات عاجزةً عن التعامل مع الطرائق الحيوية الجديدة للتفكير حول الممارسات النصية التي ظهرت بوضوحٍ وجلاء في سائر مناطق العالم.

وهكذا اتجهت الدراسات الثقافية في مرحلتها الدولية الجديدة إلى علم الاجتماع، وإلى الإثنوغرافيا، وإلى التاريخ، وعلى غِرار ذلك اتجهت دراسات الترجمة إلى الإثنوغرافيا والتاريخ وعلم الاجتماع من أجل تعميق مناهج تحليل ما تتعرَّض له النصوص في أثناء ما يمكن تسميته «النقل عبر الثقافي» أو الترجمة. وكانت لحظة التلاقي بين الدراسات الثقافية ودراسات الترجمة قد حَلَّتْ في الوقت المناسب تمامًا لكلا المجالين؛ إذ كانت

المناظرة الكبرى في التسعينيات تدور حول العلاقة بين العولمة من ناحية؛ أي بين ازدياد الترابط في النظام العالمي من حيث التجارة والسياسة والاتصالات، وبين ارتفاع موجة النزعات القومية من جانبٍ آخر، ومن المقطوع به أن العولمة حركةٌ دائبة، ولكنها أيضًا تواجه معارضةً هائلة، فكما يقول ستيوارت هول، يكمُن معنى الهُوية في تحديد «ماهِيَّة» كل فردٍ في ضوءِ ما يختلف عن هذه «الماهِيَّة»:

> فكونك إنجليزيًّا يعني أن تعرف نفسك قياسًا بالفرنسيين، وبأبناء البحر المتوسط ذوي الدم الحار، والنفس الروسية ذات العاطفة المشبوبة، والمجروحة؛ أي إنك تطوف بالكرة الأرضية كلها. فإذا عرفتَ ماهِيَّة كل فردٍ آخر، عرفت أن ماهيَّتَك تُمثِّل ما تختلف فيه عن هؤلاء.
>
> (هول، ١٩٩١م)

أي إن الدراسات الثقافية قد انتقلت — إن شئنا الإيجاز — من بداياتها ذات الطابع الإنجليزي الخالص إلى اكتساب طابعٍ دوليٍّ متزايد، واكتشفت البُعد المقارن اللازم لما يمكن أن نُسمِّيه «التحليل المشترَك بين الثقافات»، وانتقلت دراسات الترجمة من المفهوم الأنثروبولوجي للثقافة (وإن يكن مفهومًا بالِغَ التشوُّش) إلى مفهوم الثقافات، بصيغة الجمع، وتخلَّت الدراسات الثقافية — من حيث المنهجية — عن مرحلتها التبشيرية باعتبارها قوةً مُعارِضةً للدراسات الأدبية التقليدية وأصبحت تنظر بدقَّةٍ أكبر في قضايا علاقات الهيمنة الكامنة في إنتاج النصوص، وعلى غِرار ذلك تقدَّمَتْ دراسات الترجمة فانتقلت من المناقشات التي لا تنتهي حول «التعادل» إلى مناقشة العوامل التي تتحكَّم في إنتاج النصوص عبر الحدود اللغوية. وهكذا فإن التحوُّلات التي مرَّ بها كلٌّ من هذين المجالين البَيْنِيَّين على امتداد العقدين أو العقود الثلاثة المُنصَرِمة كانت مُتماثِلةً إلى حدٍّ كبير. وكانت تسير في الاتجاه نفسه؛ أي نحو زيادة الوعي بالسياق الدولي وضرورة التوازن ما بين «الخطاب» المحلي و«الخطاب» العالمي، وتوسُّل كلاهما منهجيًّا بالسيميوطيقا لاستكشاف الإشكاليات التي يكتنف وضع الشفرات وحلَّها.

وأما العلاقة التي كثيرًا ما شابَها التوتُّر بين الدراسات الأدبية وعلم الاجتماع — وهي التي اتَّسَمَتْ بها المناقشات في الدراسات الثقافية — فقد كان لها ما يُوازيها في دراسات الترجمة؛ ألا وهي العلاقة المتوتِّرة بين الدراسات الأدبية وعلوم اللغة. ولكننا نرى من

جديدٍ هنا تغيُّرات لها مغزاها؛ فلقد اتجهت علوم اللغة أيضًا إلى الثقافة؛ إذ إن جانبًا كبيرًا من البحوث الجارية حاليًا في المجال الواسع لعلوم اللغة ذو قيمةٍ كبرى للترجمة؛ فالبحوث في وضع المعاجم، وفي لُغَويات النص، وفي تحليل الأُطُر، تُبيِّن أهمية السياق ويتجلَّى فيها مدخلٌ ثقافيٌّ أوسع نطاقًا من منهج اللغويات التقابُلية بالأسلوب القديم في الماضي.

ويُركِّز أحد التيارات الرئيسية للنقاش داخل الدراسات الثقافية على فكرة القيمة — سواءٌ كانت قيمةً جمالية أو مادية — باعتبارها خاضعةً للثقافة: كانت الفكرة القديمة التي تقول إن النصوص تتمتَّع بقيمةٍ ذاتية عالمية خاصَّة بها قد أعانت تلك النصوص على البقاء على مَرِّ العصور. وهكذا كان المُتَّبَع تقديم نصوص بعض الكُتَّاب، مثل هوميروس أو شيكسبير، باعتبارها نصوصًا صلبة متجانسة عالمية، كما أن فكرة «الأدب المعتمَد» تقوم على العظمة العالمية لكبار الكُتَّاب الذين تتخطَّى أعمالهم حدود الزمن، وتُقدِّم لنا. إن شئنا استخدام عبارة الناقد ليفيز، «أجمل الخبرات البشرية في الماضي» (ليفيز، ١٩٣٠م)، ولكن تطوُّر الدراسات الثقافية أوجد الإطار الذي برزت فيه قضية البناء الواعي للمُثُل الجمالية العُليا وأكسبها دلالتها الخاصة، فإلى جانب إعجابِنا بشيكسبير أصبح لِزامًا علينا أن نطرح أسئلةً حول كيفية معرفة ما نعرفه عن شيكسبير وعن مسرحياته، وعن العوامل الأخرى، المختلفة عن المعايير الجمالية المحضة، التي نهضت بدورٍ في هذا الصَّدَد، وتُطرَح هذه الأسئلةُ نفسُها في مجال دراسات الترجمة، حيث اتَّضَح أن نقل النصوص عبر الثقافات لا يعتمد قَطْعًا على القيمة الذاتية المفترَضة للنص وحدها.

ولو أننا نظرنا إلى هوميروس وشيكسبير من زاويةٍ أخرى بخلاف مكانتهما الأدبية، سواءٌ كان ذلك من داخل الدراسات الثقافية أو دراسات الترجمة، فسوف تَبرُزُ لنا أسئلةٌ من شتَّى الأنواع. ففي حالة هوميروس ربما احتجنا إلى أن نسأل كيف وصلتنا النصوص القديمة، وما مدى تمثيل ما وصَلَنا للآداب القديمة، ما دام من الواضح أن ما فُقِدَ من هذه النصوص يزيد كثيرًا عما بين أيدينا في الوقت الحاضر، وأن نتساءل عن الكيفية المحتمَلة لقراءتها أصلًا، وعمَّن قرأها، وعمَّن كلَّف الشاعر بكتابتها، وعمَّن دفع أجره، والغرض الذي ربما قامت به في سياقها الأصلي. فإذا تجاوزنا هذا الاستقصاء الأثري كان علينا أن ننظر في تاريخ منزلة هوميروس في الآداب الغربية، وأن نهتم اهتمامًا خاصًا بإعادة اكتشاف عالم اليونان القدماء أثناء عصر التنوير الأوروبي، واستخدام النماذج

اليونانية في التعليم إبَّان القرن التاسع عشر. وسوف يكون علينا أيضًا أن ننظر في تاريخ ترجمات هوميروس، والدور الذي لعِبَتْه هذه الترجمات في مختلف النُّظُم الأدبية. وسوف يكون علينا — وربما يكون لهذا الأمر دلالةٌ قصوى اليوم بسبب التدهور في تعلُّم اللغة اليونانية القديمة — أن ننظر في سبب استمرار احتلال هوميروس لهذا الموقع الرفيع على سُلَّم المراتب الأدبية وكتاباته لا يكاد يقرؤها أحدٌ قط، إلا من خلال الترجمة، بطبيعة الحال.

وينطبق ذلك نفسه على شيكسبير؛ إذ لا بد لنا أن ننظر في الأسلوب المركَّب الذي وُضعتْ به مسرحياته أصلًا (أي إذا كانت كُتِبَتْ قبل التجارِب المسرحية مع الممثِّلين، أو أثناء التجارِب المسرحية ثم سجَّلها على الورق شخصٌ ما، أو إذا كانت قد كُتِبَتْ مُنَجَّمَةً في صورة أدوار الممثِّلين من الأفراد الذين يتولَّون بأنفسهم تعديلها، على غِرار سيناريوهات الكوميديا ديلارتي الإيطالية)، وأن ننظر في المصادر المستخدمة أثناء كتابتها، وفي تاريخ تحقيق نصوص المسرحيات ونشرها، وهي مهمةٌ أكثر تعقيدًا وتركيبًا، وفي مكانة شيكسبير قبل القرن الثامن عشر، والرَّوَاج العظيم الذي لاقته نصوصه في مُسْتَهَلِّ الحركة الرومانسية، وخطوات «التقديس» التدريجي الذي تحقَّق منذ ذلك الحين. وسوف يكون علينا أيضًا أن ننظر في صور شيكسبير البالغة الاختلاف التي تظهر في الثقافات المختلفة: صورة المؤلف السياسي الراديكالي في أوروبا الوسطى والشرقية — مثلًا — أو صورة الكاهن الأكبر للمثل الأعلى للإمبراطورية البريطانية، وهي الصورة التي صُدِّرَتْ إلى الهند والمستعمَرات، وفي غِمار بحثنا في كيفية خلق هذه الصور المختلفة لشيكسبير نجد أننا نعود إلى الدور الذي لعبته الترجمة.

ويشترك مجالا دراسات الترجمة والدراسات الثقافية في اهتمامهما الأساسي بمسائل علاقات السلطة وإنتاج النصوص، ويزداد صعوبةً قبول القول باحتمال وجود أية نصوصٍ خارج شبكةٍ لعلاقات السلطة، كلما ازدادت معرفتنا بالقوى الفعَّالة التي تتحكَّم في العالم الذي نعيش فيه، وبالقوى التي كانت تتحكَّم في العالم الذي عاش فيه أسلافنا. وكان أندريه ليفيفير قُبَيل وفاته يعمل على وضع نظريةٍ عن الشبكات الثقافية، استنادًا إلى عمل بيير بورديو وآرائه عن الرأسمال الثقافي، ومثل هذا النظام من شأنه أن يُبيِّن لنا بوضوحٍ أن النصوص تتعرَّض لشتَّى ضُروب التغيُّر في مكانتها عبر العصور المختلفة والثقافات المختلفة، وأن يساعدنا على إيضاح بعض التقلُّبات في التغيُّر المذكور من زاويةٍ تختلف عن زاوية القيمة الجمالية الأكبر أو الأقل.

ويعرف كل باحثٍ في دراسات الترجمة أن مقارنة ترجمات نصٍّ معيَّن، خصوصًا إذا كان هذا النص قد تُرجِمَ مرَّاتٍ عديدة، تُثبِت خطأ الزعم بالعظمة العالمية؛ فالترجمات التي يُحتفَى بها باعتبارها نهائيةً في لحظةٍ زمنية معيَّنة، يمكن أن تختفي فلا تترك لها أثرًا بعد بضع سنوات، ويحدث ذلك نفسه لشتَّى أنواع النصوص، ولكن قدرتنا على إدراك ما يحدث بوضوحٍ أقل من قدرتنا على إدراك التغيُّر عند النظر إلى ترجمات النص نفسه. لقد اختفى تمامًا عددٌ لا يُحصَى من أنجح المؤلفين اختفاءً تامًّا. ولا بد من تَكاتُف الجهود، على نحو ما نشهده في السياسات الواعية التي تُطبِّقها البحوث النِّسْوية لاكتشاف الكاتبات مثلًا، حتى نستطيع استرجاع النصوص المفقودة. وقد عبَّرَتْ عن ذلك شري سايمون بإيجازٍ قائلةً:

> انكشفت حقيقة تلك المواقع التي قيل إنها عالمية (التقاليد العظمى للمذهب الإنساني، وشِرعة الكتب العظمى، والساحة الجماهيرية المرتبطة بالتواصل الديموقراطي، والنموذج الثقافي الذي يغدُو المَثَل الأعلى للمواطَنة ويعمل على بقائه) فاتَّضَح أنها تعبيرٌ في جوهره عن قِيَم ذكور الطبقة المتوسطة الأوروبيين البيض.
>
> (سايمون ١٩٩٦م ب)

ولا تزال الروابط بين الدراسات الثقافية ودراسات الترجمة — إلى الآن — روابط غير متينة؛ إذ إن جانبًا كبيرًا من العمل في الدراسات الثقافية، خصوصًا في العالم الناطق بالإنجليزية، لا يزال يستند إلى لغةٍ واحدة، إلى جانب تركيز الاهتمام على فحص السياسات والممارسات الثقافية من داخلها. ومع ذلك فإننا نَلمَحُ اتِّجاهًا يشتدُّ ساعِدُه نحو الدراسات المشتَرَكة بين الثقافات. بل إن أقدامه قد ثبتت فعلًا في بعض المجالات مثل دراسات التمييز بين الجنسين، أو دراسات الأفلام السينمائية، أو دراسات أجهزة الإعلام، ولكن — وبصفةٍ عامَّة — إذا كان عالم دراسات الترجمة قد أبدى التباطؤ في استخدام المناهج التي نشأت داخل الدراسات الثقافية، فإن عالم الدراسات الثقافية قد أبدى تباطؤًا أكبر في إدراك قيمة البحوث في مجال الترجمة. ومع ذلك فإن أشكال التوازي بين هذين المجالين البَيْنِيَّين والتداخل بينهما ذات دلالةٍ كبرى لم تَعُدْ تسمح بتجاهلها. فإذا كان التوجه إلى الثقافة في دراسات الترجمة قد انطلق منذ أكثر من عشر سنوات، فإن التوجه نحو الترجمة في الدراسات الثقافية قد خطا الآن خُطواتٍ واسعة.

والممارسون في مجالَي الدراسات الثقافية ودراسات الترجمة يُدركون أهمية فهم عمليات التلاعب التي تجري في إطار إنتاج النصوص؛ فالكاتب لا يكتب في فراغٍ وحسب: فإنه — رجلًا كان أو امرأة — نِتاجٌ لثقافةٍ معيَّنة، ولحظةٍ زمنية معيَّنة، وتتجلَّى في كتابته بعض العوامل الأخرى — مثل الانتماء العِرْقي، وانتمائه إلى أحد الجنسين، وعمره وطبقته الاجتماعية — إلى جانب الخصائص الأسلوبية والشخصية التي تُميِّزه عن غيره، أضِف إلى ذلك أن الظروف المادية التي تُصاحِب إنتاج النص وبيعه وتسويقه وقراءته تنهض بدورٍ أساسي في هذا الصَّدَد. ويقول بورديو:

> إن كل سلطةٍ قادرةٌ على فرض معانٍ معيَّنة، بل وأن تفرضها باعتبارها معانٍ مشروعةً من خلال إخفاء علاقات السلطة التي تُعتبر أساسًا لقوَّتها، تُضيف قوتها الرمزية إلى علاقات السلطة المذكورة.

(بورديو وباسيرون، ١٩٩٧م)

والترجمة — بطبيعة الحال — من الأساليب الأساسية لفرض المعنى مع إخفاء علاقات السلطة التي تكمُن خلف إنتاج ذلك المعنى. فإذا ضربنا المثل بالرقابة، كان من السهل علينا أن نرى كيف تفرض الترجمة الرقابة حتى وهي تزعُم أنها ترجمةٌ حرَّة صريحة للنص المصدر، ويسهُل على من يُقارن النص المترجم بالنص الأصلي أن يتبيَّن أدلة مثل هذه الرقابة فيما يتعلَّق بالنصوص المكتوبة، فكانت روايات إميل زولا، على سبيل المثال، تتعرَّض لقدرٍ كبير من الحذف والتعديل على أيدي المترجمين والناشرين عندما ظهرت بالإنجليزية أول مرة. وقد بدأ عددٌ من الباحثين، منذ عهدٍ قريب، ينظرون في أشكالٍ أخرى من الرقابة التي لا يتسنَّى إدراكها مباشرة، وخصوصًا في السينما، حيث يمكن مثلًا استخدام عوامل تقنية في حذف المادة التي لا تُعتبر مقبولة (كالقيود الخاصة بطبع الترجمة على الشريط، مثلًا، بسبب العدد المحدود من الشخصيات التي يمكن أن تظهر مع السطر الواحد من الحوار، أو الضرورة التي تُملِيها «الدبلجة» [أي إنطاق الممثِّلين بلغةٍ أخرى] وهي جَعْل الأصوات تتفق مع الحركات الجسدية الظاهرة على الشاشة). ومن الطريف كذلك أن نَحدس إن كان ظهور صناعات الدبلجة في بلدانٍ معيَّنة راجعًا في أوقات معيَّنة إلى وجود حكومات شمولية، لماذا نجد أن بلدانًا مثل إيطاليا وألمانيا واليونان وإسبانيا والاتحاد السوفييتي السابق والصين، وغيرها كثير من البلدان

التي خضعت للنُّظُم الدكتاتورية أو العسكرية، قد أنشأت صناعات «الدبلجة» بدلًا من طبع الترجمة على الشريط؟ إذ إن الدبلجة تُلغِي الأصوات الأصلية، وتحدُّ من إمكان الإصغاء إلى لغاتٍ أخرى. وأما طبع الترجمة على الشريط فهو يُقدِّم، على العكس من ذلك، منظورًا مقارنًا، ما دام يسمح للجمهور أن يطَّلِع على النظامين المصدر والمستهدَف.

ويقول لورنس فينوتي إن الترجمة مهما يكن مكان أدائها أو دِقَّتُه أو كيفيته، تخضع دائمًا، وإلى حدٍّ ما، لبعض القيود:

> إن كل خطوةٍ من خطوات الترجمة — من اختيار النصوص الأجنبية، إلى تنفيذ استراتيجيات الترجمة، إلى التحرير، إلى استعراض الترجمات وقراءتها — تمرُّ بوسيطٍ يتمثَّل في القِيَم الثقافية المتنوِّعة الجارية في اللغة المستهدَفة، ودائمًا ما تكون هذه ذات مراتبَ هَرَمِيَّةٍ من لونٍ ما.
>
> (فينوتي، ١٩٩٥م)

أي إن الترجمة مشتبكةٌ دائمًا بمجموعةٍ من علاقات السلطة القائمة في السياق المصدر والسياق المستهدَف معًا، ومشكلات فك شفرة نصٍّ من النصوص تتعلَّق بأمورٍ أكبر بكثير من اللغة، على الرغم من أن أساس أي نصٍّ مكتوب هو اللغة، كما أن أهمية تفهُّم ما يحدث في عملية الترجمة تكمُن في قلب فهمِنا للعالم الذي نعيش فيه. وإذا كانت دراسات الترجمة قد زاد اهتمامها بالعلاقة بين النصوص المفردة والنظام الثقافي الأكبر الذي تُوضَع فيه هذه النصوص وتُقرَأ، فليس مما يدعو إلى الدهشة إذن أن يزداد النظر إلى الترجمة باعتبارها ممارسةً فعليَّة وتعبيرًا مجازيًّا في إطار الدراسات الثقافية، وخصوصًا في إطار نظرية ما بعد الاستعمار.

ويقوم هومي بهابها، في مقالٍ عنوانه «كيف تدخل الجدة العالم»، بإعادة قراءة فالتر بنيامين، وفحص دور الترجمة في التفاوض الثقافي (وإعادة ذلك التفاوض) قائلًا:

> الترجمة هي الطبيعة الأدائية للتواصل الثقافي، فهي اللغة في حالة الحركة والفعل (التلفُّظ بالكلمات وأوضاعها) لا اللغة في موضعها الأصلي (المتلفَّظ به أو المفترض)، وعلامة الترجمة دائمًا ما تُعلِن أو تُحدِّد مختلف الأوقات والأماكن التي تَفصِل ما بين السلطة الثقافية وممارساتها الأدائية، و«الزمن» في الترجمة يكمُن في الحركة المذكورة للمعنى، وهو مبدأ وممارسة التواصل الذي يقول

بول دي مان عنه إنه «يجعل الأصل يتحرَّك حتى ينزِعَ منه «القداسة» ويمنحه حركة التفتيت، وتجوال التشرُّد، ولونًا من المنفى الدائم.

(بهابها، ١٩٩٤م)

وهذه الصورة للترجمة باعتبارها علامةً على التفتيت، وعلى الزعزعة الثقافية والتفاوض الثقافي، صورةٌ تُمثل أواخر القرن العشرين تمثيلًا قويًّا. ولَمَّا كانت اللغة الإنجليزية تُوسِّع من نطاق تأثيرها الدولي، فإن أعدادًا متزايدةً من الناس من خارج العالم الناطق بالإنجليزية يشاركون مشاركةً فعَّالة في أنشطة الترجمة، ولن ينقضي زمنٌ طويل حتى نرى أن الإنجليز الذين يتكلمون لغتهم الوطنية قد سُلِبُوا امتيازهم في عالمٍ يسُوده تعدُّد اللغات.

وإذن فما موقفنا الحالي على ضوء ذلك كله؟ الواقع أننا في موقفٍ يُتِيح لنا بكل يُسرٍ أن نمضي قُدُمًا. لقد بلغت دراسات الترجمة والدراسات الثقافية سنَّ الرشد؛ إذ دخل هذان المبحثان البَيْنِيَّان مرحلةً دولية جديدة. وقد قطعا شوطًا لا بأس به، ومنذ مدَّةٍ غير قصيرة، مبتعدَين عن بداياتهما التي كانت تتَّسِم بضيق النظرة السافر، وتركيزهما الأوروبي، ومتجهَين نحو الفحص الأعمق للعلاقة بين ما هو مَحَلِّيٌّ وما هو عالمي. وقد أصبح كلٌّ منهما الآن مجالًا شاسعًا بالغ التنوُّع، لا يوجد فيه اتفاقٌ في الآراء، وإن كان يخلو أيضًا من أي اختلافاتٍ جذرية قد تُهدِّدُه بالتفتيت أو التدمير من الداخل، وأمامنا الآن بوضوحٍ عدَّة مجالاتٍ تُتِيح زيادة التعاون المُثمِر فيها بين ممارسي هذين المبحثين البينيَّيْن.

- لا بد من زيادة فحص عملية التثاقُف [التطويع الثقافي] التي تجري فيما بين الثقافات وكيفية بناء الثقافات المختلفة لصورها عن الكُتَّاب والنصوص.
- لا بد من إجراء مزيدٍ من الدراسات المقارنة للطرائق التي تتحوَّل بها النصوص إلى رأسمالٍ ثقافي عبر الحدود الثقافية.
- لا بد من زيادة فحص ما يُسمِّيه فينوتي «التركيز العِرْقي الظالم للترجمة»، وإجراء مزيدٍ من البحوث في الجوانب السياسية للترجمة.
- لا بد من تجميع الموارد من أجل توسيع نطاق البحث في التدريب المشترَك بين الثقافات، وما يترتَّب على مثل هذا التدريب في عالم اليوم.

وليس من قَبيل المُصادَفة أن أدب الرحلات قد أصبح اليوم مجالًا بالغ الثراء أمام مَن يوَدُّ استكشافه من الباحثين في دراسات الترجمة والدراسات الثقافية؛ إذ يمكنهم أن يرَوا بأقصى درجةٍ من الوضوح في هذا النوع الأدبي الاستراتيجيات الفردية التي يستخدمها الكُتَّاب عَمْدًا لبناء صور الثقافات الأخرى التي يريدون لقُرَّائهم الاطِّلاع عليها.

وعندما أشار رايموند ويليامز إلى أنه من المُحال على أي فردٍ منا أن يُحيط إحاطةً كاملة بالصورة الكلية لشبكة العلامات المعقَّدة التي تُشكِّل الثقافة، فإنه قد حرَّرَنا في الواقع من الأسطورة القديمة التي تقول بوجود صورةٍ نهائية لأي شيء، ومقولته ترسم أيضًا طريق التقدُّم الذي يدعو إلى تطبيق مدخلٍ تعاوُنيٍّ، فما دام الفرد عاجزًا عن إدراك الصورة الكلية، فلا بد أن اجتماع عددٍ من الأفراد ممَّن يتمتَّعون بمجالات خبرةٍ متفاوتة واهتماماتٍ مختلفة سوف تكون له مزاياه. وقد سارت الدراسات الثقافية ودراسات الترجمة في اتجاه المدخل التعاوني، بإنشاء فِرَقٍ وجماعات بحثية، وزيادة عدد الشبكات الدولية وزيادة التواصل، والذي نستطيع أن نراه من واقِع الدراسات الثقافية ودراسات الترجمة اليوم أن زمن الأكاديمي المُنعَزِل القابِع في برجٍ عاجيٍّ قد انتهى إلى غير رجعة. بل إن الانعزال يُؤدِّي إلى نتائج عكسية في هذه المباحث البَيْنيَّة ذات الجوانب المتعدِّدَة؛ فالترجمة — على أية حال — نشاطٌ حواريٌّ بطبيعته نفسها، ما دام يشارك فيه أكثر من صوتٍ واحد، وتحتاج دراسة الترجمة، مثل دراسة الثقافة، تعدُّدَ الأصوات، كما يتشابه المجالان في أن دراسة الثقافة دائمًا ما تتطلَّب فحص عمليات التشفير وفك الشفرات التي تتكوَّن الترجمة منها.

المراجع

Foroward

Bassnett, Susan (1980) *Translation Studies*, London: Methuen, (Rev, edition: London: Routledge, 1988).

Bassnett, Susan and André Lefevere (eds) (1990) *Translation, History and Culture*, London: Pinter.

Bhabha, Homi (1994) *The Location of Culture*, London: Routledge.

Easthope, Anthony (1997) But what is Cultural Studies, In Susan Bassnett (ed.) *Studying British Cultures: An Introduction*, London: Routledge.

Hermans, Theo (1985) *The Manipulation of Literature*, New York: St, Martins Press.

Holmes, James S., Lambert, José and van den Broek, Raymond (eds) (1978) *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies*, Leuven: Acco.

Johnson, Barbara (1985) Taking fidelity philosophically, In Joseph F. Graham (ed.) *Difference in Translation*, Ithaca: Cornell University Press.

Lefevere, André (1982) Mother Courage's Cucumbers: Text, system, and refraction in a theory of literature, *Modern Language Studies* 12 (4) (Fall). 3–20.

Lefevere, André (1992a) *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London: Routledge.

Lefevere, André (1992b) *Translation/History/Culture: A Sourcebook*, London: Routledge.

Lefevere, André (1992c) *Translation Literature*, New Yorik: MLA Press.

Nussbaum, Emily (1997) Turning Japanese: The Hiroshima poetry hoax, *Lingua Franca* 6 (7) (November) 82–84.

Toury, Gideon (1985) Translation, literary translation, and pseudotranslation, *Comparative Criticism* Vol. 7. Cambridge: Cambridge University Press.

Will, Frederic (1993) *Translation, Theory and Practice: Reassembling the Tower*, Lampeter: Edwin Mellon Press.

Chapter 1

Vermeer, Hans J, (1992) *Skizzen zu einer Geschicte der Translation*, Frankfurt/M: Verlag für interkulterelle Kommunication, 2 volumes.

Chapter 2

Barthes, Roland (1997) The death of the author, Ed, And transl, Stephen Heath *Image, Music, Text* (pp. 142–149). London: Fontana.

Beckett, Samuel (1961) *Poems in English*, New York: Grove Press.

Borges, Jorge Luis (1964) Transl, James E, Irby 'Pierre Menard, author of the Quixote, In Donald A, Yates and James E, Ibry (eds) *Labyrinths* (pp. 62–72). Harmondsworth: Penguin.

Byron, Robert (1937) *The Road to Oxiana*, London: Macmillan.

Dalrymple, William (1990) *In Xanadu: A Quest*, London: Flamingo.

Derrida, Jacques (1985) 'Des Tours de Babel.' Transl, Joseph F, Graham, In Joseph F, Graham (ed.) *Difference and Translation*, Ithaca: Cornell University Press.

F.B. (1880) *The Kasidah of Hají Abdú El-Yazdí, London: Bernard Quaritch*.

Godard, Barbara (1995) Theorizing feminist discourse/translation, In Susan Bassnett and André Lefevere (eds) *Translation, History and Culture* (pp. 87–97). London: Cassell (first pub, Pinter, 1990).

Mallory, Thomas (1969) *Morte d'Arthur* (2 vols), Harmondsworth: penguin.

McLynn, Frank (1990) *Burton: Snow Upon the Desert*, London: John Murray.

O'Hanlon Redmond (1984) *Into the Heart of Borneo*, Edinburgh: The Salamander Press.

Rider Haggard, H, (1887) *Allan Quatermain*, London: Longmans, Green and Co.

Sarup, Madan (1994) Home and identity, In George Robertson, Melinda Mash, Lisa Tickner, Jon Bird, Barry Curtis and Tim Putnam (eds) *Travellerss' Tales: Narratives of Home and Displacement* (pp. 93–105). London: Routledge.

Toury, Gideon (1985) Translation, literary translation and pseudotranslation, *Comparative Criticism*, Vol. 6 (pp. 73–85). Cambridge: Cambridge University Press.

Venuti, Lawrence (1995) *The Translator's Invisibility*, London and New York: Routledge.

Chapter 3

Andrews, Robert (1766) *The Aeneid of Virgil*, London: Printed by Assignment from Robert Andrews.

Conington, John (1900) *The Works of Virgil*, Philadelphia: David McKay.

Davidson, Joseph (1801) *The Works of Virgil translated into English Prose, as near the Originals as the different Idioms of the Latin and English languages will allow with the Latin Text and Order of Construction on the same Page; and Critical, Historical, Geographical, and Classical*

Notes, in English, from the best Commentators both Ancient and Modern, beside a very great Number of Notes entirely New, For the Use of Schools, as well as Private Gentlemen, London: Printed by Assignment from Joseph Davidson.

Day Lewis, Cecil (1952) *The Aeneid of Virgil*, London: The Hogarth Press.

Douglas, Gavin (1971) *The Aeneid of Virgil translated into Scottish Verse*, New York: AMS Press [Edinburgbh 1893].

Dryden, John (1940) *Virgil: The Aeneid, Translated by John Dryden, With Mr, Dryden's Introduction*, New York: The Heritage Press.

Fairfax Taylor, E, (1907) *The Aeneid of Virgil*, London, Toronto, New York: Dent and Dutton.

Fitzgerald, Robert (1990) *The Aeneid, Virgil*, New York: Vintage Books.

Guillory, John (1993) *Cultural Capital*, Chicago and London: The University of Chicago Press.

Humphries, Rolfe (1953) *The Aeneid of Virgil*, London and New York: Scribner's.

Jackson Knight, W.F. (1958) *Virgil, The Aeneid*, Harmondsworth: Penguin Books.

Mandelbaum, Allen (1981) *The Aeneid of Virgil*, New York: Bantam Books.

Pitt, Christopher (1763) *The Works of Virgil in English Verse*, London: R, & J. Dodsley.

Rhoades, James (1893) *The Poems of Virgil*, Oxford: Oxford University Press.

Richards, G.K. (1871) *The Aeneid of Virgil*, Edinburgh and London: William Blackwood and Sons.

Singleton, R.C. (1855) *The Works of Virgil, Closely Rendered into English Rhythm and Illustrated from British Poeis of the 16th, 17th, and 18th Centuries*, London: Bell and Daldy.

Trapp, Joseph (1735) *The Works of Virgil translated into English Blank Verse with large Explanatory Notes and Critical Observations by Joseph Trapp, D.D.* London: Printed by Assignment from Joseph Trapp.

West, David (1990) *The Aeneid*, London: Penguin Books.

Chapter 4

Alvi, Moniza (1993) Arrival 1946, *The Country at My Shoulder*, Oxford: Oxford University Press.

Benjamin, Walter (1969) [1923] *Illuminations*, Transl, Harry Zohn, New York: Schocken.

Bly, Robert (1984) the eight stages of translation, In William Frawley (ed.) *Translation: Literary, Linguistic and Philosophical Perspectives*, Newark: University of Delawarc Press.

Bonnefoy, Yves (1992) [1989] Translating poetry, Transl, John Alexander and Clive Wilmer, In Rainer Schulte and John Biguenet (edsO) *Theories of Translation, An Anthology of Essays from Dryden to Derrida* (pp. 186–192). Chicago and London: University of Chicago Press.

Byron, Lord (1959) *The Poetical Works of Lord Byron*, London: Oxford University Press.

de Campos, Augusto (1978) *Verso, reverse e controverso*, San Paolo: Perspectiva.

Cary, H.F. (1814) *The Vision of Hell, Purgatory and Paradise of Dante Alighieri*, London: Frederick Warne.

Durling, Robert M, (1996) *The Divine Comedy of Dante Alighieri, Vol. I, Inferno*, New York and Oxford: Oxford University Press.

Holmes, James (1978) Describing literary translations: Models and methods, In James Holmes, Jose Lambert and Raymond van den Broeck (eds) *Literature and Translation* (pp. 69–83). Leuven: ACCO.

Holmes, James (1978) [1970] Forms of verse and the translation of verse form, In James Homes (ed.) *Translated! Papers in Literary Translation and Translation Studies* (pp. 23–33). Amsterdam: Rodopi.

Lefevere, André (1975) *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*, Assen/Amsterdam: Van Gorcum.

Lefeverc, André (1992) *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London and New York: Routledge.

Longfellow, Henry Wadsworth (1867) *Dante's Inferno*, London: George Routledge.

Norton, Charles Eliot (1941) *The Divine Comedy of Dante Alighieri*, Boston/New York: Houghton Mifflin.

Paz, Octavio (1992) [1971] Translation: Literature and letters, Transl, Irene del Corral, In Rainer Schultze and John Biguenet (eds), *Theories of Translation, An Anthology of Essays from Dryden to Derrida* (pp. 152–62). Chicago and London: University of Chicago Press.

Pound, Ezra (1954) [1928] How to read, *New York Herald*, Reprinted in T.S. Eliot (ed.) *Literary Essays of Ezra Pound* (pp. 15–40). London: Faber and Faber.

Pound, Ezra (1954) Hell, *The Criterion*, April, 1934, Reprinted in T.S, Eliot (ed.) *Literary Essays of Ezra Pound* (pp. 201–213). London: Faber and Faber.

Sayers, Dorothy (1949) *The Divine Comedy, Vol. I, Hell*, Harmondsworth: Penguin.

Shelley, Percy Bysse (1965) [1820] The defence of poesy, In *Complete Works V* (pp. 109–43). London: Ernest Benn.

Sisson, C.M. (1980) *The Divine Comedy*, Manchester: Carcanet.

Tolstoy, Leo (1970) [1906] Shakespeare and the drama, In Oswald LeWinter (ed.) *Shakespeare in Europe* (pp. 214–74). Harmondsworth: Penguin.

Voltaire (1995) Letter to the Comte d'Argental, 1776, Cited in Romy Heylen *Translation, Poetics and the Stage, Six French Hamlets* (pp. 27–28). London and New York: Rourledge.

Will, Frederic (1993) *Translation, Theory and Practice, Reassembling the Tower*, Lampeter: Edwin Mellon Press.

Wyatt, Sir Thomas (1978) *The Complete Poems*, Edited by R.A. Rebholtz, Harmondsworth: Penguin.

Chapter 5

Bosley, Keith (1989) *The Kalevala*, Oxford: Oxford University Press.

Branch, M.A. (1985) Introduction, In W.F. Kirby *Kalevala, The Land of Heroes* (pp. i–xxxv). London and Dover, NH: The Athlone Press.

Cassell's Encyclopedia of Literature (1953) London: Cassell.

Crawford, John Martin (1888) *The Kalevala*, New York: John B. Alden.

Encyclopedia Britannica, Eleventh edition (1910). Cambridge: Cambridge University Press.

Encyclopedia Britannica, Fourteenth edition (1972). Chicago and London: William Benton.

Friberg, B. (1988) *The Kalevala*, Helsinki: Otava Publishing Company Ltd.

Jänicke, Gisbert (1991) Kalevaland, Hamburg: Helmut Buske.

Kirby, W.F. (1907) *Kalevala, The Land of Heroes*, London and New York: Dent and Dutton.

Magoun, Francis Peabody, Jr (1963) *The Kalevala*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

Schoolfield, George (1988) Introduction, In Eino Friberg *The Kalevala* (pp. 26–38). Helsinki: Otava Publishing Company Ltd.

Wuorinen, John H, Kalevala, In *Colliers Encyclopedia* (Vol. 13, 704). New York and Toronto: Macmillan.

Chapter 6

Sirkku Aaltonen (1996) *Accultration of the Other, Irish Milieux in Finnish Drama Translation*, Joensuu: Joensuu University Press.

Bassnett, Susan (1978) Translating spatial poetry: An examination of theatre texts in performance, In James Holmes, Jose Lambert and Raymond Van den Brock (eds) *Literature and Translation* (pp. 161–176). Leuven: ACCO.

Bassnett, Susan (1980) The problems of translating theatre texts, *Theatre Quarterly* 10 (38). 47–55.

Bassnett, Susan (1985) Ways through the labyrinth: Strategics and methods for translating theatre texts, In Theo Hermans (ed.) *The Manipulation of Literature* (pp. 87–193). London: Croom Helm.

Bassnett, Susan (1990) Translating for the theatre; Textual complexitics, *Essays in Poetics* 15 (1). April, pp. 71–84.

Bassnett, Susan (1991) Translating for the theatre: The case against 'performability', *TTR* 4 (1). pp. 99–113.

Bassnett, Susan and Hirst, David (1987) *A Woman in Search of Herself* (English version of Luigi Pirandello's *Trovarsi*). BBC Radio 3, 30 June, 1987.

Barba, Eugenio (1985) *Beyond the Floating Islands*, New York: PAH Publications.

Ben-Shahar, Rina (1994) Translating literary dialogue: A problem and its implications for translation into Hebrew, *Target* 6 (2). pp. 195–221.

Carlson, Marvin (1985) Theatrical performance: Illustration, translation, fulfillment or supplement? *Theatre Journal*, March, pp. 5–11.

Carrière, Jean-Claude (1985) Chercher le Cocur profound, *Alternatives théâtrales no,* 24.

Frayn, Michael (1989) Christopher Hampton and Timberlake Wertenberger, debate on translation, *Platform Papers* London: Royal National Theatre.

Griffiths, Trevor (transl.) (1978) *the Cherry Orchard, A New English Version*, London: Pluto Press.

Heylen, Romy (1993) *Translation Poetics and the Stage*, London and New York: Routledge.

Kowzan, Tadeusz (1975) *Littèrature et spectacle*, The Hague/Paris: Mouton.

Lefevere, André (1992) *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London and New York: Routledge.

Ooi, Vicki (1980) Transcending culture: A Cantonese translation and production of O'Neill's *Long Day's Journey into Night,* In Ortrun Zuber *The Languages of Theatre: Problems in the Translation and Transposition of Drama* (pp. 51–69). London: Pergamon Press.

Pavis, Patrice (1992) *Theatre at the Crossroads of Culture*, Transl, Loren Kruger, London and New York: Routledge.

Pirandello, Luigi (1993) [1908] Illustrators, actors and translators, Transl, Susan Bassnett, In Susan Bassnett and Jennifer Lorch (eds) *Luigi Pirandello in the Theatre, A Documentary Record* (pp. 23–34). Harwood Academic Publishers.

Scolnicov, Hanna and Holland, Peter (eds) (1989) *The Play Out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture*, Cambridge: Cambridge University Press.

Tornqvist, Egil (1991) *Transposing Drama*, London: Macmillan.

Ubersfeld, Anne (1978) *Lire le théâtre*, Paris: Editions socials.

Veltrusky, Jíři (1977) *Drama as Literature* Lisse: The Peter de Ridder Press.

Chapter 7

Bentley, Eric (ed.) (1951) *The Play*, Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.

Bentley, Eric (1978) [1953] *In Search of Theater*, New York: Atheneum Publishers, Excerpted in *Twentieth Century Literary Criticism* Vol. 1. Eds

Dedria Brynofski and Phyllis Carmel Mendelson, Detroit: Gale Research Company.

Bentley, Eric (1978) [1946] *The Playwright as Thinker*, New York: Reynal and Hitchcock, In *Twentieth Century Literary Criticism* Vol. 1. Eds Dedria Brynofski and Phyllis Carmel Mendelson, Detroit: Gale Research Company.

Bentley, Eric (ed.) (1996) *From the Modern Repertoire, Series Three*, Bloomington: Indiana University Press.

Bentley, Eric (ed.) (1976) *Mother Courage*, London: Methuen.

Brecht, Bertolt (1968) *Mütter Courage and Ihre Kïnder*, Berlin: Aufbau Verlag.

Brockett, O.G. (1971) *Prespectives on Contemporary Theatre*, Baton Rouge: Louisiana State University Press.

Brustein, Robert (1990) [1964] *The Theatre of Revolt*, New York: Little, Brown, and Co, Excerpted in *Twentieth Century Literary Criticism* Vol. 35. Ed, Paula Kepos, Detroit: Gale Research Company.

Cassell's Encyclopedia of World Literature (1973). New York: William Morrow.

Clurman, Harold (1996) *The Naked Image*, New York: Macmillan.

Clurman, Harold (1974) Bertolt Breckt, In M, Freedman (ed.) *Essays in the Modern Drama*, Boston: Heath.

The Concise Encyclopedia of Modern World Literature (1963). New York: hawthorn Books.

Corrigan, Robert W. (1978) [1973] *The Theatre in Search of a Fix*, New York: Delacorte Press, *In Twentieth Century Literary Criticism* Vol. 1. Eds Dedria Brynofski and Phyllis Carmel Mendelson, Detroit: Gale Research Company.

Esslin, Martin (1978) [1959] *Brecht: The Man and His Work*, New York: Doubleday, In *Twentieth Century Literary Criticism* Vol. 1. Eds Dedria

Brynofski and Phyllis Carmel Mendelson, Detroit: Gale Research Company.

Esslin, Martin (1969) *Reflections*, Garden City, NY: Doubleday.

Funk and Wagnall's Guide to World Literature (1973). New York: Funk and Wagnall.

Gassner, John (1978) [1954] *The Theatre in Our Times*, New York: Crown Publishers, In *Twentieth Century Literary Criticism* Vol. 1. Eds Dedria Brynofski and Phyllis Carmel Mendelson, Detroit: Gale Research Company.

Gottfried, M, (1969) *Opening Nights*, New York: Putnam.

Greenberg, Clement (1978) [1961] *Art and Culture*, Boston: Beacon Press, In *Twentieth Century Literary Criticism* Vol. 1. Eds Dedria Brynofski and Phyllis Carmel Mendelson, Detroit: Gale Research Company.

Hays, H.R. (1941) *Mother Courage*, New York: New Directions.

Manheim, Ralph (1972) Mother Courage, In Ralph Manheim and John Willet (eds) *Brecht, Collected Plays* Vol. 5. New York: Vintage Books.

Modern World Drama (1972). New York: Dutton.

O'Donnell, J.P. (1978) [1969] The Ghost of Brecht, *The Atlantic Monthly*, January 1969, In *Twentieth Century Literary Criticism* Vol. 1. Eds Dedria Brynofski and Phyllis Carmel Mendelson, Detroit: Gale Research Company.

Politzer, Heinz (1982) How epic is Bertolt Brecht's epic theater? *Modern Language Quarterly, Excerpted in Sharon K, Hall (ed.)* Twentieth Century Literary Criticism Vol. 6. Deteroit: Gale Research Company.

Pryce-Jones, Alan (1978) [1963] Brecht, *Theatre Arts*, June 1963, In *Twentieth Century Literary Criticism* Vol. 1. Eds Dedria Brynofski and Phyllis Carmel Mendelson, Detroit: Gale Research Company.

Schicps, K.H. (1977) *Bertolt Brecht*, New York: Putnam.

Skelton, Geoffrey (1990) [1951] Bertolt Brecht's Mother Courage, *World Review*, No. 23. January, In *Twentieth Century Literary Criticism* Vol. 35. Ed. Paula Kepos, Detroit: Gale Research Company.

Szczesny, Gerhard (1969) *The Case Against Bertolt Brecht*, New York: Ungar, 1969, In *Twentieth Century Literary Criticism* Vol. 6.

Twentieth Century Authors, First Supplement (1965). New York: Wilson.

Twentieth Century Writing (1971). Levittown, NY: Transatlantic Arts.

Willet, John (1990) [1984] *Brecht in Context*, London: Methuen, In *Twentieth Century Literary Criticism*, Vol. 35. Ed. Paula Kepos, Detroit: Gale Research Company.

Chapter 8

Alvarez, Roman and Vidal, Africa (eds) (1996) *Translation, Power, Subversion*, Clevedon: Multilingual Matters.

Bassnett, Susan (1997) *Studying British Cultures: An Introduction*, London: Routledge.

Bassnett, Susan and Lefevere, André (eds) (1990) *Translation, History and Culture*, London: Pinter, (Reprinted, Cassell: 1995).

Bhabha, Homi (1994) *The Location of Culture*, London and New York: Routledge.

Bourdieu, Pierre and Passeron, J.C. (1977) *Reproduction in Education, Society and Culture*, Transl, R. Nice. London/Beverley Hills: Sage.

Dollimore, Jonathan and Sinfield, Alan (eds) (1985) *Political Shakespeare, Essays in Cultural Materialism*, Manchester: Manchester University Press.

Dronke, Peter (1968) *The Medieval Lyric.* London: Hutchinson.

Easthope, Anthony (1991) *Literary into Cultural Studies*, London: Routledge.

Easthope, Anthony (1997) But what is Cultural Studies? In Susan Bassnett (ed.) *Studying British Cultures: An Introduction (pp. 3–18). London: Routledge*.

Even-Zohar, Itamar (1978a) The position of translated literature within the literary polysystem, In James Holmes, Jose Lambert and Raymond van den Broek (eds) *Literature and Translation* (pp. 117–127). Leuven: ACCO.

Even-Zohar, Itamar (1978b) *Papers in Historical Poetics*. In *Papers on Poetics and Semiotics Series*, no, 8, Tel Aviv: Tel Aviv University Publishing Projects.

Even-Zohar, Itamar (1990) Polysystems studies. *Poetics Today* 11 (1), Spring.

Even-Zohar, Itamar and Toury, Gideon (eds) (1981) *Translation Theory and Intercultural Relations*, Special Issue of *Poetics Today* 2 (4). Summer/Autumn.

Gentzler, Edwin (1993) *Contemporary Translation Theories*, London and New York: Routledge.

Hall, Stuart (1991) The local and the global: Globalization and ethnicity, In Anthony D, King (ed.) *Culture, Globalization and the World-System* (pp. 19–41). London: Macmillan.

Hoggart, Richard (1957) *The Uses of Literacy*, Harmondsworth: Penguin.

Holmes, James (1988) *translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam: Rodopi.

Johnson, Randall (1987) Tupy or not Tupy: Cannibalism and nationalism in contemporary Brazilian literature, In John King (ed.) *Modern Latin American Fiction: A Survey* (pp. 41–59). London: Faber and Faber.

Johnson, Richard (1986) The story so far: and further transformations, In David Punter (ed.) *Introduction to Contemporary Cultural Studies* (pp. 277—314). London: Longman.

Leavis, F.R. (1930) *Mass Civilisation and Minority Culture*, (Minority Pamphlets No. 1). Cambridge: Gordon Fraser.

Lefevere, André (1978) Translation studies: The goal of the discipline, In James Holmes, Jose Lambert and Raymond van den Brock (eds) *Literature and Translation* (pp. 234-235), Leuven: ACCO.

Lefevere, André (1992) *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London and New York: Routledge.

Nida, Eugene (1954) *Customs and Cultures*, New York: Harper and Row.

Niranjana, Tejaswini (1992) *Siting Translation: History, Poststructuralism and the Colonial Context*, Berkeley, Los Angeles: University of California Press.

Simon, Sherry (1996a) Translation and interlingual creation in the contact zone, Paper for Translation as Cultural Transmission Seminar, Concordia University, Montreal.

Simon, Sherry (1996b) *Gender Translation, Cultural Identity and the Politics of Transmission*, London and New York: Routledge.

Soyinka, Wole (1976) *Myth, Literature and the African World*, Cambridge: Cambridge University Press.

Straw, Will (1993) Shifting boundaries, lines of descent. In Vanda Blundell, John Shepherd and lan Taylor (eds) *Relocating Cultural Studies* (pp. 86-105). London and New York: Routledge.

Thompson, E.P. (1963) *The Making of the English Working Class*, London: Gollancz.

Venuti, Lawrence (1995) *The Translator's Invisibility*, London and New York: Routledge.

Williams, Raymond (1957) *Culture and Society* 1780-1950 Harmondsworth: Penguin.


هنداوي